

العدد الثامن عشر 2014



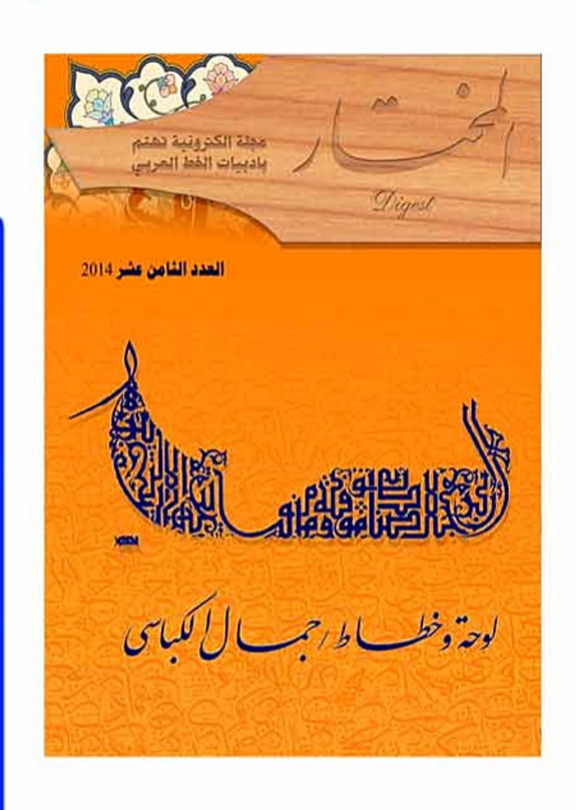
لوحة وخطاط / جمال الكباسي

محتويات العدد

2014



سلام الله عليكم



يتجدد لقاءنا معكم قراءنا الاعزاء .. وستجدون في هذا العدد بحوث ودراسات شيقة في الخط العربي والزخرفة , وكذلك الموضوع الاساس للمجلة وهو تحليل لوحة خطية , وستكون اللوحة لهذا العدد للخطاط المبدع جمال الكباسي .. ومواضيع اخر شيقة .. نتمنى لكم قراءة ممتعة ومفيدة

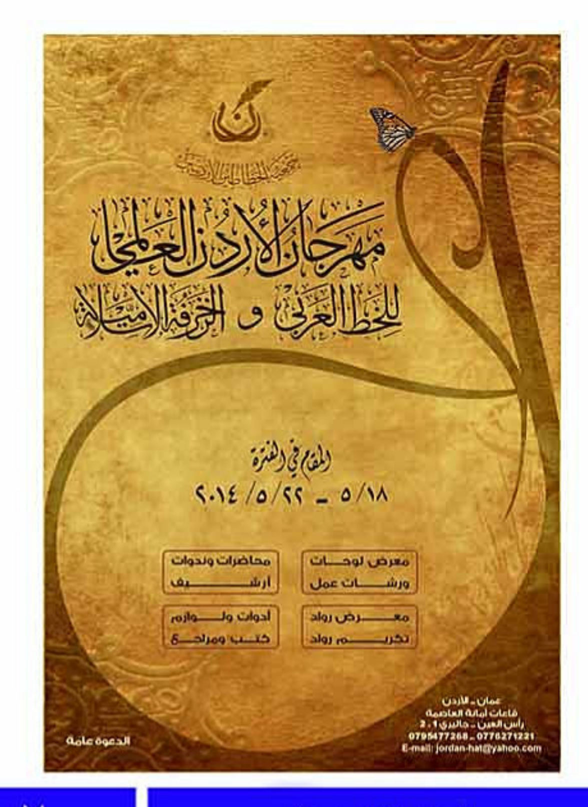
ثائر شاكر الاطرقجي – رئيس التحرير
thaershaker@gmail.com

للاتصال بنا

للتعليق على محتوى المقالات و تقديم اقتراحات خاصة بالمجلة في أعدادها القادمة، و للراغبين في الإعلان، يمكنكم مراسلتنا على أحد العناوين التالية:

callibaghdad@gmail
thaershaker@gmail.com

الرجاء كتابة الاسم و الدولة المرسل منها الايميل بوضوح في مراسلاتكم.



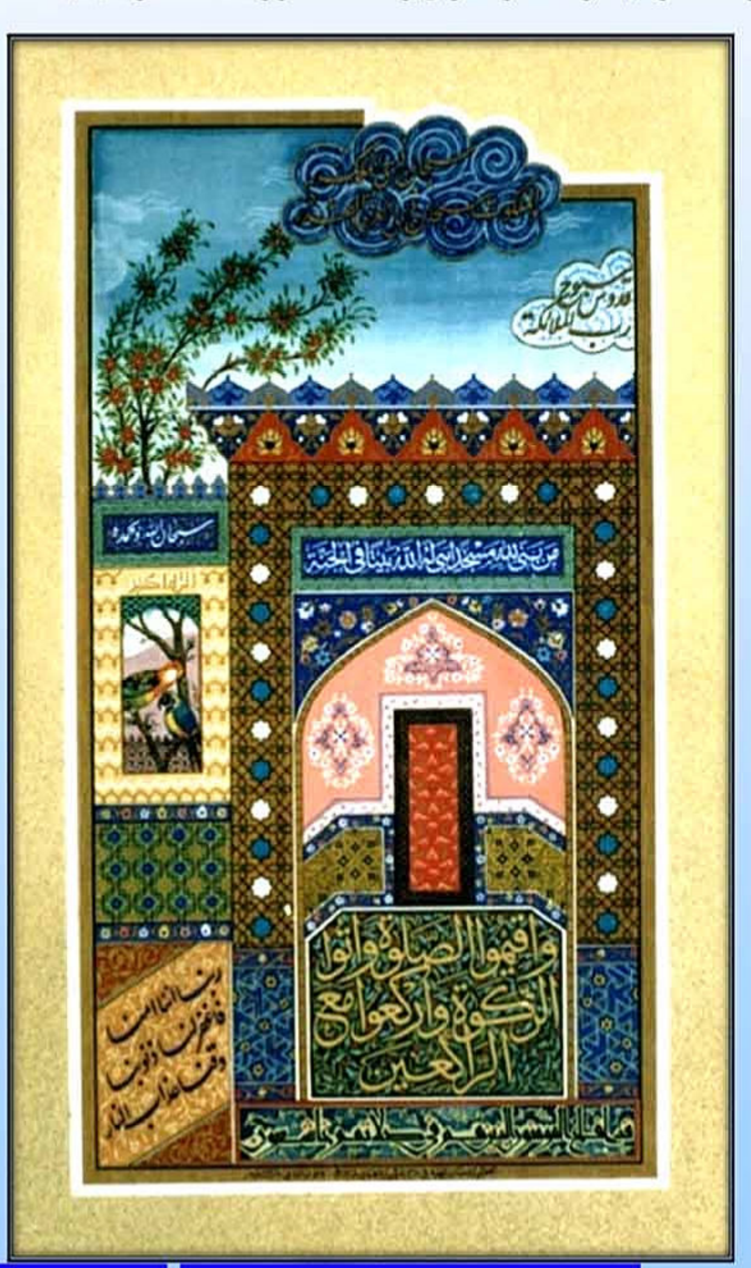
التعبيرية في نتاج الخطاط روضان بهية

(لوحة واجهة مسجد)

محمد راضي غضب
باحث في الخط العربي

سنة الانجاز 1422 هـ/2001 م .

لوحة خطية ذات بنية تعبيرية عمارية، استُخدمت فيها خطوط الثلث والتعليق والقيرواني والكوفي، تدعو النصوص في مضامينها بخصوص الصلاة والُدعاء والجنةُ والحمدُ والغُفران والملائكة، توزعت الخطوط باتجاهات عديدة، وكذلك نُفذت فيها زخارف حيوانية ونباتية وهندسية ذات تصميم أشرطة زُخرفيه مُتنوعة تتخللها أغصان أشجار وورود، واستخدمت الألوان بشكل متنوع، في حين تمثل الشكل واجهة مسجد. ووظف الخطاط عدة نصوص خطية، منها نصين في أعلى التكوين الخطي في الغيوم من خلال الدعاء المأثور(سبحان ذي الملك والملكوت سبحان ذي العزة والقدرة)(*)، ومن خلال الدعاء الأخر (قدوس سبوح رب الملائكة)(*)، وكان الغرض من كتابة الآيات داخل الغيوم، لدلالة وجود الملائكة في السماء عند الله (ﷻ)، حيث كتبت بخط التعليق بالصبغة الذهبية، وذلك لذكر هذه الصبغة في القران الكريم، ولما لها من ارتباط بالعقيدة الإسلامية، وتتخلل الغيوم شكل حلزون المستخدم في الزخارف النباتية باللون الأزرق الفاتح على أرضية بالقيمة البيضاء، لما لهذه القيمة من صفاء ونقاء وطهارة ودلالة روحية، والأخرى شكل حلزوني باللون الأزرق الفاتح على أرضية زرقاء، ونص على شكل مستطيل في أعلى مدخل المسجد بالقيمة البيضاء، والأرضية زرقاء بخط الثلث توحي الى صورة الجنة في النص القرائي، ونص جانبي مستطيل مجاور المدخل في الجانب الأيسر بنفس الألوان، وبخط التعليق على أرضية بزخرفة نباتية وبالصبغة الذهبية، ووضع



لفظ (الله أكبر) أسفل النص في الجانب الأيسر بالخط الكوفي وباللون البني، وتنفيذ نص مستطيل الشكل أسفل المدخل الممثل بالآية الكريمة (وَأَقِيمُوا الصَّلَاةَ وَآتُوا الزَّكَاةَ وَارْكَعُوا مَعَ الرَّاكِعِينَ)(**) بخط الثلث، وباللون الأصفر على أرضية مزخرفة بوريقات زخرفة كاسية، اذ كتبت في الأسفل لإعتبارات الصلاة، والركوع للمصلين عند المدخل، ونص أسفل التكوين العام بالخط الكوفي القيرواني المُتمثل بالآية الكريمة (قَدْ أَفْلَحَ الْمُؤْمِنُونَ الَّذِينَ هُمْ فِي صَلَاتِهِمْ خَاشِعُونَ)(***) بالقيمة السوداء على أرضية زرقاء مُزخرفة، حيث نفذت بحجم الواجهة للمدخل لإعتبارات إفلاح المؤمنين الخاشعين، ونص أسفل الجانب الأيسر للمدخل بخط التعليق المُتمثل بالآية الكريمة (رَبَّنَا إِنَّنَا آمَنَّا فَاغْفِرْ لَنَا ذُنُوبَنَا وَقِنَا عَذَابَ النَّارِ)(****) بشكل جانبي بالقيمة السوداء لدلالة الذنوب العظام، على أرضية بزخرفة غصنيه وذات لون بني، وذلك لكوننا أمنا وجئنا للغفران وليقينا سبحانه من العذاب، وكان الشكل عماري واستخدم الألوان المستوحاة من الفن الإسلامي، واستخدم الاتجاه في الخط والأشرطة الزُخرفية، وإتجاه المحراب المُكون من مركزين، وجاءت المواضيع بخصوص الصلاة والجنّة والخشوع والغفُران والملائكة، والتنظيم المكاني تنظيم هندسي في توزيع التكوين الخطي إذ تمثل بشكل غير مُتناظر، واستُخدمت المُغايرة من حيث التصميم الشكلي، اذ لم يتم إتمام الشكل المستطيل كما هو مألوف، بل وظف بفعل وضع التصميم مفتوح لإتصال ومُناجاة المؤمنين لله (ﷻ) للاستجابة لهم.

واستُخدمت تراكيب خطية خفيفة سطريه في مواقع عديدة من التصميم الكلي ، فنجدها في أعلاه داخل الغيوم وذكر الملائكة والعِزة، وتركيب خطي خفيف آخر في أعلى مدخل المسجد، وفي جانبه الأيسر تركيب خطي خفيف، وفي أسفل واجهة المسجد تكوين خطي لإعتبارات ركوع المصلين وظفت معه زخارف كآسية كثيرة للاحتشاد للصلاة.

واستُخدمت زخارف نباتية وهندسية مُتنوعة في مدخل المسجد، وذلك لأعتبارات التوظيف ألزخرفي في الفن الإسلامي، والمسُتخدمة في المساجد والجوامع والأبنية في الحضارات القديمة، وللمحافظة على هذا الإرث، حيث وظفها الفنان المسلم باستخدام الزخارف بعد تحويرها لتعطي دلالة جمالية متأصلة في الفن الاسلامي، رافقت الفن على مختلف العصور، ونفذت زخارف هندسية في جانبي الواجهة باللون الأزرق تتخللها ورود، وفي الأعلى والأسفل من الزخرفة الهندسية شريط زخرفة زهرية منسجم بنفس الألوان للزخرفة الهندسية، وزخارف زهرية بشكل مثلث أعلى جانبي المدخل،

ووظف شريط زخرفة هندسية مُكونَة إطار للمدخل، مُكوّن من خلال تقاطعاتُه هيأة نجمة ثمانية بالقيمة البيضاء واللون الأزرق والشريط ألزخرفي باللون الجوزي، وفي الجانب الأيسر من الواجهة زخرفة نباتية مُكونة في شريط أسفل الشباك، في حين احتوى الشباك على شكل الأشجار وثمارها والطيور، وألوانها المبهجة لدلالة الجنة والآخرة والجمال الرباني، للمتقين والمُصلين والمُستغفرين لله تعالى، وفي الجانب الأيسر للواجهة وجود الشكل المتموج الذي تتخلله ورود نباتية، وفي باطن المدخل من الأعلى زخرفة كآسية وزهرية مُتعانقة على أرضية وردي، على شكل ثلاث وحدات زخرفيه لدلالة الجمال الإلهي المحيط بكافة جوانب المدخل، وأعلى المدخل في جانبيه زخرفة نباتية على أرضية زرقاء لاعتبارات السماء واعتبار الورود (النجوم) اللامعة في أعلى المدخل، واستخدمت الزخارف الهندسية بلون الخشب في الباب، ويحيطه شريط زخرفة نباتية، وأسفله شريط زخرفة هندسية على جانبي البوابة، واتسمت الزخارف النباتية والهندسية بالانسجام والتباين فيما بينها، وبين التكوين الخطي العام مُشكلةً من عدة تقاطعات أشكال زخرفيه متنوعة، وأعلى الواجهة زخرفة زهرية وكاسية متصلة ومتعاقبة باللون، مكونة في الأعلى شرفات مسننة والموجودة في الهيأة العمارية والمتوارثة عبر التاريخ ، بالألوان الأحمر والأزرق والصبغة الذهبية، وجانبها الشجرة وفيها الورود الحمراء والأوراق الخضراء، لدلالة ثمار الجنة وخيراتها للعباد المُتقين والخاشعين والمُقيمين الصلاة، وظهور حركتها الاتجاهية أعلى بناء الواجهة لإظهار الواقعية، وتم تأطير التكوين الخطي بالقيمة السوداء والبيضاء والصبغة الذهبية ويحيطه اللون التبني.

(*) أدعية مأثورة .
(**) سورة البقرة، الآية (43) .
(***) سورة المؤمنون، الآيتين (1 ،2) .
(****) سورة آل عمران، الآية (16) .


المختار
Digest

لمحة تاريخية عن نشأة وتطور الخط العربي

د. دراس شهرزاد

الفن الإسلامي هو فن حضارة كاملة، ظهر نتيجة تلاحم بين مجموعة من التقاليد لبلدان مختلفة من عربية وتركية وفارسية، والظروف التاريخية كالفتوحات الإسلامية هي التي ساهمت في نشره من شرقه وغربه.

فالفن الإسلامي يدمج في طياته العديد من مختلف التقاليد لبلدان العالم الإسلامي، حتى أصبحت تعرف بفن واحد انتشر مع مرور الزمن في كل أنحاء العالم الإسلامي، والذي يميزه هو خاصيته الواحدة التي لا تخضع لا لزمن أو لعرق معين.

الفن الإسلامي هو شكل من أشكال الفكر والثقافة الإسلامية التي تستند إلى أصول عقائدية ودينية ثابتة، والتي ترجع إلى مبدأ واحد هو توحيد الله سبحانه وتعالى، وكل شكل ثقافي يخالف أو يعارض هذا المبدأ يخرج عن دائرة الإسلام، فالمضمون الإسلامي متوفر في الفن الإسلامي، فلا يمكن أن يطرح عمل فني إلّا بمضامين إسلامية سواء كان في العمارة أو الخط، أو المنمنمات أو الرواية، أو الشعر، وغايته نشر الفضائل والأخلاق والسلوكيات الإسلامية، وبالتالي يبقى المعيار الأساسي لقياس وإدراك مدى إسلامية الشكل الفني هو توافقه مع قيم الإسلام.

إن أهم سمات الفن الإسلامي هي الفلسفة التي يقوم عليها المتمثلة في المبدأ الأول والأساسي وهو الاعتقاد، فتكوين الفنان المسلم قائم على إيمانه بالله وبقوته وعظمته ورحمته، فالله عنده هو مركز الكون، وكل شيء يبدأ منه ليعود إليه؛ فالإنسان المسلم يؤمن بأن الحياة بسيطة وليست فارغة من الجمال.

فالفن ظاهرة ثقافية مبدعة وحيوية خلّاقة، بحيث أصبح مطلباً إنسانيًّا، وعليه اهتم المسلمون أيضاً به باعتباره تأملاً شعوريًّا وجدانيًّا روحيًّا، حاول الإنسان المسلم تجسيمه في الواقع، فأنتج آثاراً يشهد بها تاريخ الإنسانية إلى اليوم.

والفن الإسلامي، هو فن متجانس، يحيط ببلاد واسعة رغم اختلافها في مزاياها، وهذا التجانس ناتج عن توافق لعدة عوامل واتحادها في هذه البلاد وهي: وحدة الدين بمعنى الدين واحد -الدين الإسلامي-، وأيضاً أسلوب الحكم فيها واحد، إضافة -وهذا الأهم- وهو رجل واحد يقف على سدة الحكم، إضافة إلى الحياة متشابه إلى حدٍّ ما.

يتميز الفن الإسلامي بالتوحيد والتنوّع، فهو لا يخرج عن القواعد الإسلامية، فالحرية الفكرية كانت موجودة تحت ظلال الإسلام، ويرى في هذا «ديماند» أن من أهم مصادر الفن الإسلامي، بعد انتقال الخلافة من المدينة إلى خارج شبه الجزيرة العربية في دمشق ثم بغداد؛ كان الفن البيزنطي والفن الساساني، وكانت الفنون القبطية المصرية والمسيحية السورية مصدراً للعديد من الموضوعات الزخرفية التي وجدت في آثار العصر الإسلامية الأول».

لم تعرف الجزيرة العربية التصوير أو النحت أو غيرها من الفنون التي كانت منتشرة في اليونان أو مصر، «ولم يهتم العرب بالفنون التشكيلية إلّا بعد انتقال مركز الخلافة الإسلامية إلى خارج شبه الجزيرة العربية، وكان ذلك في عهد خلفاء بني أمية الذين تقلّدوا الحكم عند انتقال الخلافة إلى دمشق».

«وكذلك عندما فتحوا سوريا والعراق ومصر وإيران تبنّوا الفنون الرفيعة في هذه البلاد، وتشير المراجع التاريخية إلى خلفاء الدولة الأموية الذين تولّوا الحكم من سنة 661م إلى749 جلبوا مواد البناء واستقدموا مهرة الصناع من شتى البلاد لإقامة المدن الجديدة وإنشاء القصور والمساجد».

لم يكن للفن عند الحكام العرب والمسلمين سواء عند الأمويين أو العباسيين أو الحكام في فارس وملوكها الدور نفسه الذي تميّز به في أوروبا «ففنانو العصور الوسطى المسيحية في أوروبا، قد لقوا أحياناً تشجيعاً من الكنيسة نظراً لاستخدام الكنيسة الفن كوسيلة لجذب البسطاء والعامة، فقد كان الأساقفة يرون أن الصورة هي وسيلة التخاطب مع من يجهلون القراءة والكتابة من الجمهور». فزخرفة المساجد ترجع إلى عوامل سياسية لغاية استهواء الرغبة السياسية لحكام العرب والمسلمين.

هل يمكن القول بوجود إبداع وذوق فني كتجربة جمالية في الفن الإسلامي؟ ثم ما منطلقات الفن الإسلامي؟ وما المميز الخاصة بفلسفته الجمالية؟

قدّم الإسلام حلولاً جمالية، مختلفة عن الأفكار الجمالية والفنية التي سادت الحضارات الأخرى القديمة أو المعاصرة لظهور الدولة الإسلامية، وهذا ما يمكن أن نعترف به كتغيير جوهري ومن الأساس لفلسفة الجمال الإسلامي، فحاول الفنان المسلم خلق مفردات جمالية متميزة بالتجريد المطلق.

لأن في الإسلام وضع النقطة هو الذي كان البداية، أما الأشكال اللانهائية التي يبتكرها الفنان المسلم عنها تعابير عقلية ناتجة عن تأمل جمالي كتعبير عن الوجود وحقيقة الخلق أو الأصل وجوده باعتباره المركز، فنلاحظ ملاحظة هامة وهي تطابق الفكر مع الإيمان مع الوجدان في ذات الفنان المسلم.

قام الفنان المسلم بوضع تعبيرات مجردة غايتها التنزيه وعدم التشبيه، فجاءت أعماله مُتَّسمة بالوحدة والتجريد «فالتوحيد حقيقة، وشهادة أن لا إله إلا الله كما تعكس الجملة هي أول ركن من أركان الإسلام، والله حقيقة كبرى في هذا الكون وفي نفس كل مؤمن وقلبه وعقله، بل هو أكبر الحقائق وأشملها وأعمّها على الإطلاق، ولكنها حقيقة فكرية عقلية مجردة منزّهة عن كل تصور، ولا يمكن التعبير عنها بشكل مادي ملموس أو حتى بشكل فني إبداعي {لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ} حقيقة جازمة ومنتهية.

فالتجريد هو مبدأ فلسفي جمالي، كرسم النقطة والخط والدائرة والمربع والمثلث والمثمن... الاعتماد على النظام الهندسي الرياضي واستخدامها كوسائل مباشرة للتعبير عن غير المرئي، وهو المطلق، واستخدام مفردات جمالية مجردة ما هو إلَّا تعبير عن الكل المطلق أو الجوهر.

فالفنان المسلم عبّر بأشكاله عن نسق كوني متكامل كتعبير عن المطلق من جهة، والمحدود من جهة أخرى، والعلاقة التي يحدّدها التوحيد بينهما.

فإبداعه للنسق الجمالي المتكامل كان بالأشكال التي «انطلقت تعطي كل السطوح لتعبر عن «الصور الذهنية المطلقة» تعبيراً جماليًّا

ورمزيًا من خلال صورة ذهنية مرئية ملموسة، وأصبحت تُعبِّر من خلال صيغة منطقية هندسية ابتكرها الفنان المسلم من خلال تنوعات الأشكال الهندسية اللانهائية، والتي تمثّل ملايين الدوائر والمثلثات والمنحنيات في نسق متناغم ومتوازن في الوقت نفسه ومتكرر يسير في كل الاتجاهات بتنظيم رياضي محكم ومستمر استمراراً تسير معه العين في خطوط مستمرة طولاً وعرضاً، شرقا وغرباً، {وَلِلَّهِ المَشْرِقُ وَالمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ}.

بأسلوب فني ذكي تمكّن الفنان المسلم من تجاوز العقبة وحلّ المعادلة الجمالية عن الإله الواحد الذي ليس كمثله شيء بصيغ تعبيرية.

«لقد عبَّر الفن عن التوحيد كحقيقة فكرية من خلال صيغ جمالية بليغة توضح قدرته الإيمانية البالغة للسمو بالله الواحد سبب وجوده... لينجح في تضمينها معطياته الثقافية والفكرية والجمالية، لينتج لنا إبداعات جمالية لم تصل إليها أية حضارة من الحضارات السابقة عليه».

إن الجمالية الإسلامية لم تكتفِ بملازمة الفقه الإسلامي والاعتراض عن النقل الواقعي للعالم، بل إنها تجاوزت ذلك إلى التعبير (إيجابيًا) عن الروح الإسلامية عندما ارتبطت وثيق الارتباط بكل الإبداعات الذهنية العربية الإسلامية في العصور الوسطى، إلى درجة أصبح فيها الرسم الإسلامي (صلاة حقيقية ترفع الروح إلى الله).

ويذكر سمير الصايغ «تبقى كلمة تجريدية صفة من الممكن اعتبارها خصوصية من خصوصيات الفن الإسلامي، وذلك أن المعنى الذي يتضمنه هذا الاصطلاح ويرمز إليه يلقى ويتطابق مع المعاني المميزة التي حققها الفن الإسلامي قبل مئات السنين، وإن كان ولا بد للانطلاق من اصطلاحات أكثر دقة فإن المرادف لاصطلاح «التجريد» و«التوحيد» فإننا نصف الفن الإسلامي «بالفن التوحيدي»، تكون أكثر صواباً كمصطلح أغنى وأشمل».

فالتعبير الجمالي لمضمون فكرة المطلق كصفة جوهرية للخالق، والتي هي غير قابلة للتشبيه أو التمثل، براعة الفنان المسلم عندما حوّل المضمون إلى تعابير جمالية رمزية وفكرية، بمستوى راقٍ جدًا في التجريد الفكري غير مباشر.

إن الفن الإسلامي هو تعبير موضوعي، ولم يكن يتميَّز بالذاتية، فهو تجسيد جمالي لمفهوم المطلق الروحي، فهو تعبير فني للإله ومنه هو إبداع لمنهج جمالي إسلامي لم يسبق له وجود، فالمنهج الجمالي الإسلامي هو منهج وثيق الصلة بالإسلام كدين والتوحيد كركن من أركان الإسلام، «ومن خلال التعبير الجمالي تعلمنا معنى المطلق واللانهائي والأبدي والسرمدي الذي ليس كمثله شيء كمضمون فكري على أعلى مستوى من التجريد والتعبير الجمالي المركب له»، ويمكن القول: إن «المنهج الجمالي الإسلامي هو منهج رمزي مستوحى من الرقي الرمزي الإبداعي للمفهوم المطلق، وكأن الإبداعات الفنية الناتجة عنه هي بمثابة رموز مرئية أو رموز بصرية غير مباشرة تستبطن بداخلها مضامين مطلقة غير مباشرة وغير محسوسة».

«وما الفن إذن إلَّا درجة من درجات الصعود نحو المطلق غير أنه قد يكون المرحلة الأوفر ثبوتاً والوسيلة الأشد صلابة التي وقع عليها الإنسان لتجسيد المثالي من خلال الواقعي والإلهي من خلال الإنساني».

التوحيد هو الأساس النظري والفكري لحضارة الإسلام، والفن الإسلامي هو أحد مظاهر الحضارة الإسلامية الذي يتميَّز بالوحدة والتنوع «وكانت هذه السمات بالنسبة للفن الإسلامي تمثل الوحدة الروحية المستمدة من العقيدة

واللغة، كأحد المكونات الأساسية للحضارة والوحدة الجمالية المستمدة من تحويل هذه العقيدة وهذه اللغة إلى تعبيرات جمالية مترجمة في صور وتشكيلات معمارية وخطية وتصميمات نباتية وهندسية، بلغت في وحدتها حدًّا أبهر المفكرين والفلاسفة، كما بلغت في تنوعها وعالميتها الحدود الجغرافية التي وصلت إليها الحضارة الإسلامية».

إن الفن الإسلامي فنٌّ أصيل ومنتوج عن فكرة وعقيدة راسخة في وجدان الفنان المسلم، الذي يركّب في حياته اليومية بين الدين والدنيا، بالإضافة إلى قدرة المسلمين على التعايش والتكيُّف والتوافق مع الحضارات الأخرى خاصة بعد فتح بلدانها.

«إن من تقاليد الحضارة الإسلامية تبادل الفنانين والصناع، وتنقُّلهم بين شتى البقاع في العالم الإسلامي لبناء القصور والمساجد والقلاع وغيرها، حيث حقّقت هذه التقاليد فكرة التآلف والوحدة والإخاء وتطعيم الخبرات بعضها بالبعض الآخر، وحيث ظهرت الوحدة الفنية في الجوهر آخر الأمر متماسكة تستمد روحها من إلهام واحد مهما تباينت عناصرها، وتنوعت أشكالها واختلفت تقنياتها كما أن هذا الفن العظيم الذي شرب في طفولته شتى الألبان، وهام بين مختلف أنواع الفنون والجمال قد استأثر بإعجاب العالم الأوروبي، وغدا بدوره إلهاماً ومصدراً لاقتباساته الفنية، ذلك الأمر الذي جعل ملوك الغرب يكنزون نفائس الفن الإسلامي ضمن مقتنياتهم».

يقول مراد فريد ويلفرد هوفمان: «الفن الإسلامي لم يبدأ من فراغ ولكنه صهر وصاغ فنون الأجناس المختلفة التي دخلت الإسلام، فهو ليس نتاج جنس أو منطقة، ولكنه نتاج دين احتوى الأجناس والمناطق، وهو يعبر عن شعور ديني، وأسلوب حياة بقدر ما يعبر عن عقيدة دينية».

يتميّز الفن الإسلامي بالتنوُّع في الشكل والتوحد في المضمون، ومثال على ذلك المئذنة أو المحراب؛ «فهناك المئذنة المربعة في المغرب والأندلس والشام، والمئذنة ذات القواعد والشرفات المتدرجة لأعلى كما في مصر، والمئذنة الملوية الحلزونية في العراق في سامراء وأبي دلف والمتوكل ومسجد محمد علي، والمئذنة على شكل نبات الصبار في الهند والمآذن السيراميكية في إيران».

الفن الإسلامي يُعرف منذ مظهره الأول بوحدته الكلية وفي الوقت نفسه بتنوّعه الإيقاعي المتفرد، وبالتالي فالفن الإسلامي قائم على معايير الفرادة والذاتية والخصوصية، التي هي أهم المميزات للوحدة داخل التنوّع فيه.

«يعتبر الفن الإسلامي آخر ما بقي لنا من الفنون القديمة وأكثرها تميُّزاً بشخصيته المتكاملة الشاملة التي بقيت محتفظة بوحدتها رغم تسطحه على مساحة من الأرض تمتد من مشرقها إلى مغربها، ورغم عبوره أربع فترات تحويلية خلال ثلاثة عشر قرناً من التاريخ الإسلامي، وعبر تكيُّفه لألوان شتى من التواريخ السياسية في العالم الإسلامي، والتي نشأ ملتصقاً بها التصاقاً حميماً».

التجريد خاصية هامة يتميَّز بها الفن الإسلامي أيضاً، فالتجريد يدل على التأمل والتفكير المنطقي والرياضي فهو «انتقال ذهني جمالي من المفاهيم والحقائق الكبرى التي جاءت بها الحضارة الإسلامية من خلال الفكر الإسلامي إلى معادلات جمالية تعبر عن تلك الحقائق، فجاءت تجريداته بمثابة تجليات تشكيلية وإشراقات جمالية غاية في العمق، وذلك لأنها تستبطن بداخلها فكراً غايةً في العمق والأصالة».

تُمثّل التجريدات الإبداعية اللانهائية للوحدات والأشكال ترابطاً وتداخلاً لتكوينات جمالية

مجـردة، فـالفن التجريـدي أكثـر قـدرة مـن الفـن التشبيهي علـى التعبيـر عـن الروحـي، والمتعـالي، «فمـع تأملنـا للفن الإسـلامي نجـد أن التجريـد لـيس اختصـاراً للواقـع أو تجريـده مـن صـفاته الظـاهرة، بـل هـو تجسيد لغيـر المرئـي، فالموضـوع فـي الفـن الإسـلامي هـو دائمـاً موضـوع تجريـدي فـي جـوهره، لأنـه ينتمـي إلـى الموضـوعات الفلسـفية أو الذهنيـة، حتـى إذا كـان الموضـوع هـو الطبيعـة التـي تسـتلهمها الزخرفـة الإسـلامية فهـي لا تجـرد مظـاهر الطبيعـة مـن أشـجار وتختزلهـا، بـل هـي تسـتلهم حركـة الطبيعـة المجـردة، ولـيس اسـتلهاماً لصـورها المرئيـة، إنمـا تقـف أمـام الطبيعـة لتقتـدي بنظامهـا الخفـي وبقوانينهـا المطلقـة فـي التشـكيل والتلـوين والنمـو والانتظـام، وبالتـالي فـإن قـانون الطبيعـة هـو موضـوع الطبيعـة نفسـها فـي تجلياتـه المختلفة والمتنوعة».

التجريـد هـو البحـث عـن الجمـال الخـالص، فكـل صـورة فـي الفـن الإسـلامي تتَّجـه نحـو المطلـق، فالجمـال الخـالص هـو المحض الـذي يخلـو مـن أيـة منفعـة أو صـيغة ماديـة «فـإن أصـول التجريـد فـي الفـن الإسـلامي أشـمل وأعـم منـه فـي التجريـد فـي الفـن الحـديث، حيـث يـتم مـن خـلال التأمـل فـي نظام الخلق وليس في العناصر المخلوقة فقط».

التجريـد هـو الرمـز الـذي اسـتخدم فيـه الفنـان منـهج القيـاس المنطقـي، «إن معـاني التجريـد فـي الفـن الإسـلامي هـي انعكـاس للفلسـفة الإسـلامية، وذلـك لأنها تعبيـر عـن بواعـث روحيـة أصـلية تتمثـل فـي الارتباط الوثيق بجوهر الحضارة الإسلامية».

فمـنهج التجريـد الإسـلامي هـو مـنهج للنفـاذ مـن خلالـه إلـى جـوهر الحقيقـة المطلقـة وللوصـول بتجريـد التجريـد إلـى وحـدة الوجـود و «التعبيـر عـن وحـدة الوجـود يختـرق الفنـان كـل مـا هـو حسـي وعرضـي للوصـول إلـى أعمـاق هـذا الحـس أو الهيكـل المكـون لنسـيجه الأساسـي الكلـي الموحـد الـذي تشـترك فيـه كـل الموجـودات، والوسـيلة المثلـى للنفـاذ مـن خـلال الواقـع المحسـوس إلـى مـا وراءه هـي البصـيرة... كمـا أكّـد ذلـك الغزالـي فقـال: «إن البصـيرة هـو نـور يظهـر فـي القلـب عنـد تطهّـره وتزكيتـه مـن صـفاته المذمومة».

فـن التجريـد فـي الفـن الإسـلامي هـو فـن التوحيـد، لأن مصـدره روحـاني كـوني يتجـاوز أو يتعـالى عـن الزائـل إلـى الأبـدي، وبالتـالي يسـتخدم الفنـان المسلم البعـد الروحـي للنفـاذ إلـى مـا وراء الواقـع، أي «مرحلـة اجتيازهـا بـالتعبير الفنـي مـن الواقـع إلـى واقـع جمـالي جديـد ومبتكـر يخضـع لقواعـد المنطـق العقلـي الرياضـي الهندسـي، فـي إيجـاد تكوينـات جماليـة تعكـس نظمـاً فنيـةً مسـتمدة مـن الـنظم الكونيـة التـي تـنظم حركـة الكـون وتشـملها وتحتويهـا، «كالحركـة الكامنـة» فـي كـل مظـاهر الكـون، والتـي تأكـدت فـي الفـن والعمـارة والتصـميمات الهندسـية والنباتيـة والخطيـة و «النظـام المحكـم» فـي الكـون وانعكاسـه فـي نظـم فنيـة، و «التكـرار الإيقـاعي» وتمثلـه فـي شـكل تكـرارات فنيـة إيقاعيـة تشـمل كـل المجـالات الفنـون الإسـلامية، و «العلاقـات المحكمـة» بـين الجـزء والجـزء وبـين الجـزء والكـل، وهـي ظـاهرة جليـة فـي كـل عناصـر الفنـون الإسـلامية، و «قـانون النمـو المطـرد المتصـاعد» والـذي يـنعكس بوضـوح فـي أسـاليب التصـميمات الهندسـية والنباتيـة والخطيـة الناميـة والمتكـررة والمنتشـرة علـى جميـع الأسـطح المـادي، و «الوحـدة والتنـوع» فـي كـل مظـاهر الكـون وعناصـره، والتـي تتحقـق وتـنعكس فـي الفـن الإسـلامي علـى نطـاق واسـع جدًّا مكـاني وزمـاني وشكلي».

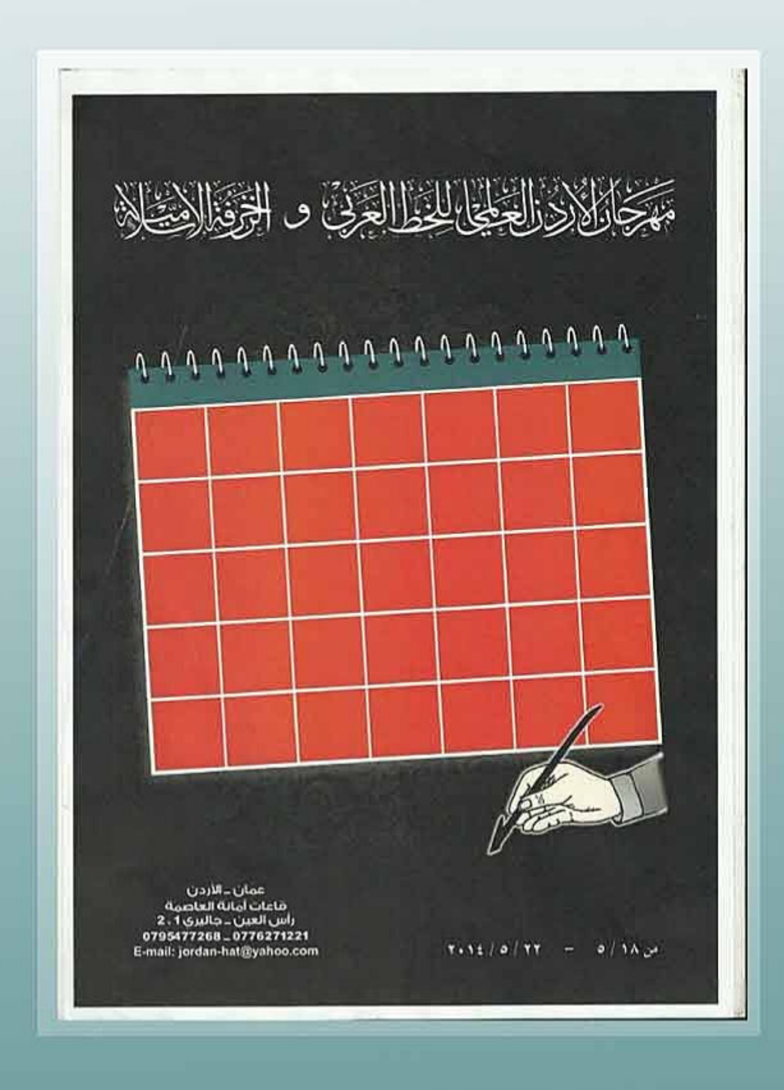
الفـن الإسـلامي كـل متكامـل ومحكـم، أي أن التكـوين الجمـالي فـي الفـن الإسـلامي يقـوم علـى عـدد لا نهـائي مـن الوحـدات المتضـافرة فـي نظـام وسـياق كلـي للحصـول علـى نسـق موحـد، «فمـن المعـروف أن عناصـر التصـميمات الإسـلامية ووحـداتها موجـودة منـذ القـدم حتـى غالبيـة الفنـون

في الحضارات القديمة قد استخدمتها في أغلب الأعمال الفنية، وفي الإسلام حدث تفاعل إبداعي أنتج تعبيراً جماليًا من خلال البعد الديني في الإسلام، والبعد الدنيوي له، فأنتج نوعاً من التصميمات توحي به وما هو نفسه، ومن هذا المنطلق فإن المتذوق للتصميمات الإسلامية يشعر بروح جديدة تسري بداخلها حتى وإن كانت عناصر مشتركة مع حضارات سابقة، فهي في ظل الإسلام تحمل مضامين وأفكاراً تختلف تماماً عن كل ما سبق، كما تحمل -وهو الأهم- سمة ذاتية متفردة».

يتأكد لنا أن المنهج الفني والجمالي الإسلامي منهج خاص ومتميّز جدًا وشديد الصلة بالعقيدة الإسلامية، وأصوله الفلسفية تنبع من الجوهر الفكري الأساسي للإسلام. أهمية ذلك تكمن في وجوب استقرائنا للفن الإسلامي كإطار ثقافي جمالي، والتنقيب عن قيم الجمال الإسلامي، «ومحاولة تتبع للأصول الفلسفية لمفاهيم الجمال الإسلامي في ضوء السياق الفلسفي لروح العصر الذي نشأت فيه، وفي ضوء الفكر التاريخي الفلسفي الجمالي للحضارة الإسلامية».

فمحاولة دراسة الظاهرة الجمالية ومفاهيم الجمال والأساليب الفنية خصائصها عند العلماء والمفكرين المسلمين هي استلهام لأصول الفن الإسلامي وإبداعاته، لغاية بناء فلسفة جمالية إسلامية معاصرة بعيدة عن نظريات الجمال الغربية التي مرجعيتها اليونان، ونقول في هذا: «لا يوجد كتاب صادر عن مفكر مسلم أو عربي، يفرد للجمال موضوعاً مستقلاً أو يتحدث عن علم الجمال وفلسفة الفن، فيما عدا كتابات متفرقة عن الخط من حيث هو فن له أسسه وجمالياته وأساليبه، وعدا دراسات مستفيضة عن الشعر والموسيقى، ومن خلال ذلك قدّم الكندي والفارابي وابن سينا رؤى جمالية فلسفية موزعة لا بد من جهد لتجميعها واستقرائها».

من هنا فلا بد من التأكيد على أهمية الاهتمام بتدريس ودراسة المنهج الفني والجمال الإسلامي، واستلهام التراث الفني الإسلامي والاستفادة منه، خاصة في العمران، مع الرد على كل من يهاجم التراث الفني الإسلامي وينفي وجوده ووجود فكر فلسفي جمالي، وهذا سبب هام أدّى إلى تأخير الاهتمام والبحث الأكاديمي والعلمي بالفنون الإسلامية وأصولها الجمالية، وعليه يتميّز تراثنا بالعمق والكثرة، والهدف هو تأسيس علم جمال إسلامي معاصر.



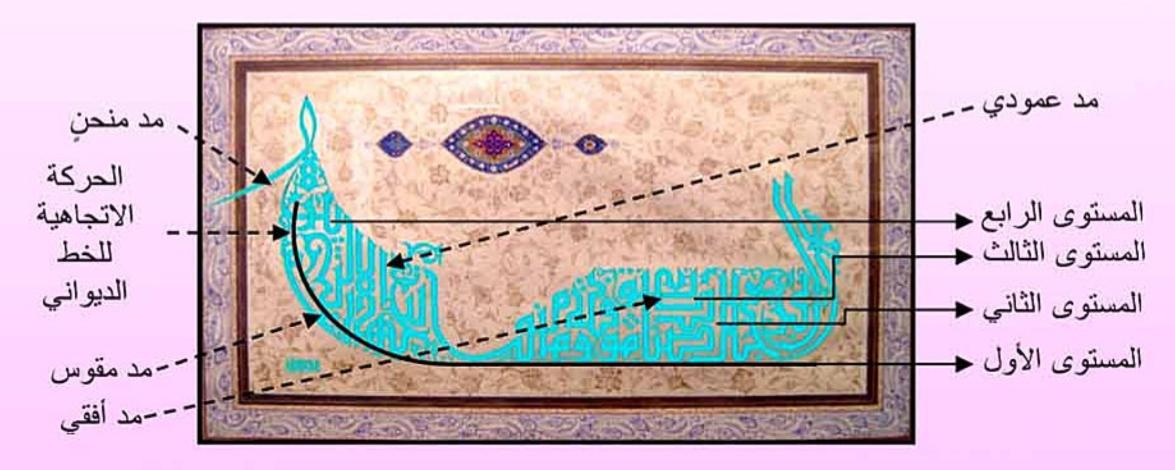
لوحة وخطاط / جمال الكباسي



جمال عيسى الكباسي الربيعة :وهو من اصل عراقي من منطقة الزبير في محافظة البصرة، غير انه هاجر إلى المملكة العربية السعودية وتجنس هناك، لكون أجداده يحملون الجنسية السعودية، ويعد في الوقت الحاضر الفنان السعودي الأول الذي مَثل المملكة العربية السعودية في أكثر من معرض دولي، كانت انطلاقته في أول لوحة عام 1970 وهو ما زال طالباً في معهد الفنون الجميلة ببغداد إذ وجد هناك تشجيعاً كبيراً من أستاذيه هاشم البغدادي وصادق الدوري، فتوجه للخط الكوفي الذي حاز على إعجابه لامتيازه بالطابع الهندسي المعماري، ولكونه يعطي أفقاً واسعاً للإبداع، كما شارك في عدة معارض ومسابقات دولية منها الشارقة، دبي، تركيا، الجزائر، الكويت. حصل على مراكز متقدمة في المسابقات وذلك لتميز أعماله بالابتكار، ويعد من المحدثين للخط الكوفي في وقتنا الحالي، وهو أول من جعل التركيب بالخط الكوفي مناظراً لتراكيب خط الديواني الجلي .

النص: ''إن الرجـال صناديق مقفلة وما مفاتيحها إلا التجـاريب''(*).
سنة الإنجاز: (1432هـ/ 2011 م) .

استند النظام التصميمي للوحة الخطية بالاعتماد على الخط الكوفي، والذي صار إلى استحداث هيئته الكتابية للتماثل مع بعض تكوينات الخط الديواني الجلي، مثلما يتضح في الشكل (1)، وانتظمت كلماتها وفق أربعة مستويات متماسكة مع بعضها بإسناد خاصية التضفير، مثلما هو ظاهر في الشكل (1)، وذات بنية حرة وظف داخلها البيت الشعري، وبما يتناسب وأشرطة الخط الديواني الجلي من جهة، وبما تحمل من نظم وعلاقات تكشف عن طابع تأملي منبعث من ذات الخطاط ووعيه الفني المميز من جهة أخرى، كما وأشتمل المنجز الخطي على تحقيق عوامل التضفير كافة وتنوع مدات الحروف أيضاً، مثلما يتضح في الشكل (1)، والتفت الخطاط للإستفادة

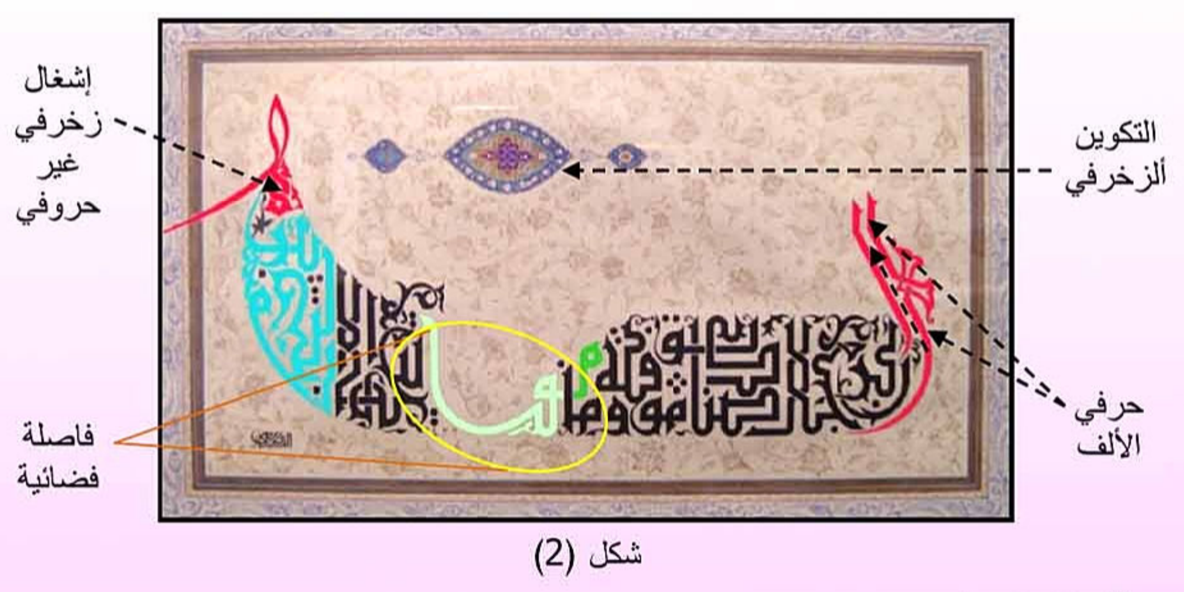


شكل (1)

من حرف (الألف) المتوافر في كلمتي (إن الرجـال) على تحقق خاصية التضفير بانطلاقة متجهة نحو الأعلى تشد الانتباه وتوازي نظيرتها المستحدثة للاشتغالات غير الحروفية في نهاية النص فوق كلمة (التجـاريب)، مثلما هو ظاهر في الشكل (2)، مما اظهر التكافوء لبداية النص ونهايته وتحقيقاً للجذب نتيجة الاشتراك وتعدد مواقع التضفير، وحرص الخطاط على إظهار فاصلة فضائية تحقق متنفساً جمالياً، عبر مقطع (مفا) من كلمة (مفاتيحها)، مثلما يتضح في الشكل (2)، لتحقق الوحدة التصميمية المبتغاة والمنطوية على التنوع المظهري بفعل تقبل هكذا خطوط لتلك المعالجات الفنية، ولغرض إحداث غاية الخطاط المستحدثة استدعى الإفادة من كلمة (التجـاريب) للتمثل بشكل متصاعد نحو الأعلى، مثلما هو ظاهر في الشكل (2)، بغية

(*) بيت شعري ينسب للإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام) .

تحقيق ترابطها الجمالي المطلوب، فيما تخلل المنجز الخطي تكوين زخرفي في أعلى النص وتوظيفات شكلية أخرى متنوعة لإشغال الأرضية بما يتناسب ومسار الهيأة العامة، مثلما يتضح في الشكل (2).

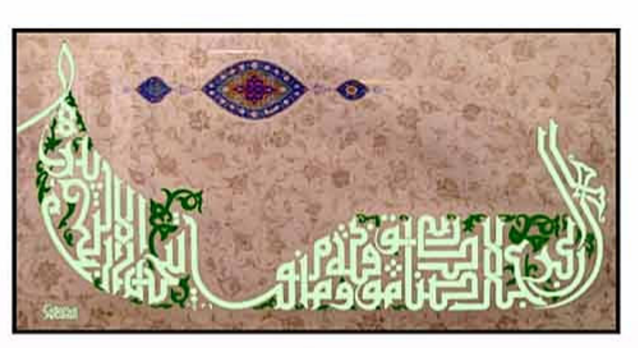


شكل (2)

أنواع وأشكال التضفير :

نفذ الخطاط شكل التضفير المتوالد في حرف (الألف) من كلمة (إن)، وفي حروف (الجيم، اللام، الألف) من كلمة (الرجال)، وسعى لأحداثه كذلك في حروف (الحاء، الألف) من كلمة (مفاتيحها)، ومن خلال الإضافات غير الحروفية ذات الهيأة المضفرة فوق كلمة (التجاريب)، مثلما هو ظاهر في الشكل (2)، لتؤسس إزاء هذا التوظيف مركز جذب بصري يتناغم مع الكل العام، ولعل من ابرز مميزات المنجز الخطي هو الإضافات الزخرفية التي تمثلت في بعض أطراف ونهايات الحروف، مثلما تتضح في الشكل (3)، لغرض إشغال مساحة التكوين الخطي بما ينسجم ومواصفات نوع الخط القابل لتلك الإضافات الفنية، وتحقق إشغال تضفيري شمل الحرف والحرفين، مثلما تظهر في نماذج الشكل (4)، والتي تشكل بمجملها تألف الهيأة العامة الباعثة لتشفيرات تحمل الحداثة التصميمية والتنظيم الجمالي، وسعى لإظهار أشكال التضفير على وفق هيئات متناظرة، مثلما تتضح في نماذج الشكل (4)، بوصف تلك التنوعات تساهم في تحقيق الارتباط والاندماج لإتمام الهيأة العامة، وبما يضمن الاستثمار الأمثل لخاصية التضفير وانتشارها المحقق للجذب من تعدد موقعها ضمن الكل العام .



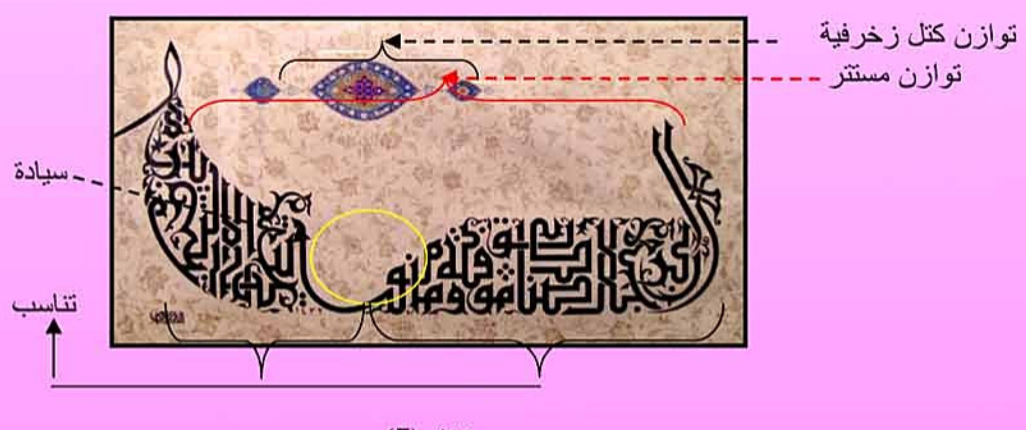



شكل (3)



وكذلك من خلال التكوين الزخرفي النباتي المنتظم في أعلى المنجز الخطي والمتعالق والإشغال المساحي المتناسب وكلمات النص، مثلما يتضح في الشكل (5)، بغية إظهار التنوع الشكلي للمفردات الشاغلة للهيأة العامة، كما روعي إحداث التناسب عبر المغايرة والمقاربة الشكلية لأشرطة الخط الديواني الجلي وترابطها الفني المستحدث في الخط الكوفي، وكذلك عبر جانبي التكوين، مثلما يتضح في الشكل (5)، وتحقق التطابق عبر ذلك الاندماج الفني، فضلاً عن أبراز السيادة عن طريق الاختلاف في هيأة التكوين المفرغة من الوسط، مما أعطى صفة تزيينية تتسق مع قرائية النص، مثلما هو ظاهر في الشكل (5) .

توازن كتل زخرفية



شكل (5)

لمحة تاريخية عن نشأة وتطور الخط العربي

د. مصدق الحبيب

فلابد هنا من قولة الحق والانصاف، بأن ما سيخلده التأريخ الانساني من التراث العربي في نهاية المطاف هو ثلاثاً: القرآن اولاً، والشعر العمودي ثانياً، والخط العربي متضمناً الزخرفة والعمارة ثالثاً. ذلك إن الخط العربي ماهو الا هندسة الروح العربية الملهَمة بلغة الحب والايمان والخلود.

بالرغم من الاعتقاد الشائع حول الارتباط الوثيق بين نشأة الكتابة العربية وبزوغ فجر الاسلام إلا ان تأريخ الصيغة المكتوبة للّغة العربية يعود في واقع الامر الى عصور ما قبل الإسلام، حيث تجذرت التركيبات اللغوية واستمدت أشكال حروفها الأبجدية بفضل ارتباطها مع اللغات النبطية الآرامية التي كانت سائدة في المنطقة وقتذاك. على ان تطور الهياكل التشكيلية والصيغ الهندسية للحروف الابجدية العربية كان قد تفجر بنجاح مضطرد مع نزول القرآن وشيوع تعاليم الدين الاسلامي منذ نهايات القرن السادس الميلادي فصاعداً. فمع إنتشار رسالة القرآن، تطوّرت الوظيفة الرئيسية للكتابة العربية من تسجيل الامور اليومية الاعتيادية الصغيرة الى توثيق وتبجيل وحفظ الوحي الجديد. ولم يكن يمر زمن طويل حتى أصبح النَسّاخون، والخطّاطون لاحقاً، مُلتزمين مهنيا واخلاقيا وروحيا بتجميل وتزويق وموازنة كتاباتهم من اجل تقديمها على أمثل وجه بهيّ يليق بقدسية كلام الله ويجسد قيمته السماوية واهميته الدنيوية.

ومن هنا كان على الخط أن يتحوّل الى حرفةٍ تَحْكُمُها قواعد محددة وتربط محترفيها بالتزام اخلاقي ديني مقدس جدير بمن يؤتمن ان يقدم كلام الله لعامة الناس. وبذلك فقد كان من الطبيعي ان يتظافر الابداع الفني في تطوير اصول الخط واشكاله مع العلم والادب والفلسفة والاخلاق والروحانية. ومن هذا المفصل لم يكن مُفاجِئاً ان يشيع قول العرب وتوصيفها للخط العربي بأنه " هندسة الروح التي تنساب عبر اليد".

طِوال المراحل الأولى من تطور الكتابة، ووصولاً الى الصيغة النهائية للحروف وطريقة نطقها، كان الامر قد تَطَلَّبَ إجراءَ تعديلات وتنقيحات لا حصر لها من قبل اللغويين الاوائل مثل أبو الأسود الدؤلي (توفى عام 688)، والخليل بن احمد الفراهيدي (توفى786) اللذين كانت اسهاماتهما في إبتكار نظام النقاط والحركات حاسمة في ترسيخ مسار اللغة الصحيح. وبسبب من كثرة الاسهامات الفردية والجماعية واختلاف مصادرها على امتداد قرون عديدة، اصبح من المتعذر ان يستدِّل المتتبع على مسارٍ خَطّي واحد لإقتفاء أثر تطوّر كتابة الحروف العربية منذ البداية ولحد الان. فمع إنتشار رقعة الإسلام شرقاً وغرباً، تطوّر العديد من إشتقاقات وأساليب كتابة الحروف وعلى إمتداد مساحات جغرافية واسعة، الامر الذي ادى الى ان تصبح اللغة شكلا ومضمونا عبارة عن إنعكاساتٍ لثقافاتٍ ومجتمعاتٍ متباينة ومتعددة. إلا ان فيما يخص موضوع شكل الحروف وتحول الكتابة الى خط ،

تشير المصادر التأريخية الى ان الحروف التي تم إستخدامها في أول نسخة مخطوطة من القرآن كانت بخط اولي يدعى "الجزم". وقد تشرف بنسخ تلك النسخة الاولى من المصحف زيد بن ثابت، وذلك في عهد الخليفة عثمان بن عفان (644-656). على ان خط الجزم الاول كان مختلفا باختلاف المناطق التي تطور فيها. فهناك الجزم (الحيري) و(الأنباري) في العراق، و(المَكّي) و(المديني) في الجزيرة العربية. وبالإضافة الى الجزم، تم تطوير العديد من أشكال الكتابة في جميع الأماكن الأخرى لتمثل انواعا اخرى من الخطوط التي كان بعضها شعبيا وشائعاً فإستمر ليتطوّر الى صياغاتٍ أخرى مثل (المائل) الذي تطور كثيرا في العراق ليصبح بعدئذ (الكوفي)، فيما اندثر البعض الآخر الأقل شيوعاً مثل (المُكوَّر) و(المَبسوط) و(المشق)، التي تلاشت جميعا بَعدَ حِين.

ومع تطوّر دولة الإسلام وإتساعها، وشيوع الوظائف الادارية وحاجاتها من المهمات الكتابية، تم تطوير مجموعات جديدة أخرى من الخطوط التي أخذت تُلَبّي مُتطلبات الوظائف المدنية المتصاعدة من اجل مواجهة الطلب المتزايد على المراسلات الإدارية والتجارية. وفي مجال نبوغ الخطاطين الاوائل في هذا المجال، يمكن الاشارة ، بموجب ماجاء في صفدي (1992) الى إثنين من ألمع الخطاطين الأمويين في دمشق لإسهاماتِهما التاريخية في تطوير الكتابة الاعتيادية الى خط. أولهم هو قطبة المحرر الذي يُنسب إليه تطوير صيغة الخطوط الاولى المكتوبة بشكل متصل، مثل (الطومار)، (والجليل)، (والنصف)، (والثلث)، (والثلثين). كما نُسبت إليه الكتابة الرائعة بخط الجليل المنقوشة على محراب مسجد النبي في المدينة المنورة. أما الخطاط الثاني فهو خالد بن الهيّاج، الذي كان يشغل منصب النسّاخ الرسمي الاول للخليفة الوليد بن عبد الملك (705-715). وهنا تجدر الاشارة الى اعمال الخط الرائعة التي سجلت قبل ذلك على جدران مسجد قبة الصخرة في القدس الذي شيده الخليفة عبد الملك بن مروان عام 690 كأول انجاز عملاق في حقل العمارة الاسلامية. كما يُنسب للهياج اكمال نُسَخٍ كبيرة من القرآن بخطوط الطومار والجليل.

وتجدر الاشارة ايضا الى ان هذه الخطوط الاولية المبكرة كانت قد نسبت الى حجم القصبة التي تكتب بها. على ان خط الطومار كان يصلح لان يكون أساس القياس، حيث ان إرتفاع مدة الحرف تساوي ما قَدْرُهُ أربعٌ وعشرون شعرةً مرصوفة من ذَيْلِ حِصان، فيما تُشير خطوط (النصف) و(الثلث) و(الثلثين) الى نصف وثلث وثلثي هذا القدر تِباعاً. وهنا يرى صفدي (1992) ان نظرية عربية منافسة تضع تفسيرا اخرا في هذا المجال فتشير الى (النصف) و(الثلث) و(الثلثين) كنسبةِ مَدّات الحروف الى إنحناءاتها في تلك الأنواع من الخطوط.

في منتصف القرن السابع الميلادي تحول مد الاهتمام بالخط العربي وتطوره بشكل متميز الى العراق، وخاصة في مدينة الكوفة التي كانت قد تأسست عام (640) كمستودعٍ لحامية عسكرية. الا ان اتساع وتطور الثكنة العسكرية سرعان ما أدى الى تحوّل المدينة الى مركز دينيٍ وثقافي وفر المستلزمات المدنية واجتذب كل من يتعامل مع العلوم والاداب والفنون ليأسسوا نشاطاتهم المتنوعة في بيئة صحية فيها الكثير من الحوافز ومستلزمات الانتاج الثقافي. وليس من الغريب في مثل ذلك المناخ ان يتوافد النساخون والخطاطون واساتذة الادب والفن للعمل والاستقرار في الكوفة. ومن هناك ازدهر الخط العربي ودخل مرحلة اخرى جديدة تمخّضت عن ولادة خط جديد يدعى "الكوفي كتطوير لخط "المائل" السابق ذكره. يتميّز هذا النوع الجديد من الخطوط بتكوينه الهندسي الصارم الذي غالباً ما يكون مُشْتَمِلاً على زخارفَ تزيينية، ومقرونا بالمرونة الواسعة التي سمحت له ان يتناغم مع مشتقات ومتغايرات كثيرة مثل "المضفور"، "المزهور"، "المورَّق"، "المعقود"، "المُخمَّل"، "المُربَّع" وانواع عديدة أخرى. ولما يتميز به الخط الكوفي من دقة في القياس ومثال في التناسب فانه كان نتيجة طبيعية لنشوء ونموّ جيلٍ جديد متمكن في

استيعاب العلوم وضليع في دراسة وهضم الحساب والهندسة، مما كان يعتبر صفة واضحة ميزت ازدهار الكوفة العلمي والثقافي. على ان الخط الكوفي الاصلي ذاع صيته واتسع سراعا ليشمل مناطق قريبة وبعيدة ضمن الامبراطورية الاسلامية التي كانت تتسع جغرافيا هي الاخرى. ومن هنا يأتي تفسير مسميات الخط الكوفي تبعا لمناطق تطوره. فهناك على سبيل المثال "الكوفي المشرقي" الذي يرجع الى انماط متنوّعة طوِّرت في بغداد، و"الكوفي المغربي" الذي يشير بصفة عامة الى تنويعة من الخطوط الكوفية الاصل التي طُوِّرت في القيروان في أقصى غرب المنطقة العربية حيث إكتسب بعدئذ شعبيةً واسعة في عموم شمال غرب أفريقيا والأندلس، وبخاصة في عهدي دولة الاغلبيين (800-909) والفاطميين (910-1171). وكان الخط الكوفي قد بلغ ذروة تطوره في نهاية القرن الثامن لكنه واصلَ هيمنته على حرفة نَسخ القرآن حتى بدأت الخطوط المتصلة الاخرى الأكثر مرونة وانسيابا والاقل التزاما بالتناسبات الرياضية تحل مَحلَّهُ بالتدريج.

مع حلول القرن الحادي عشر، إستمرت مجموعة من الخطوط المتصلة الأولى في هيمنتها على نسخ القرآن وكتابة النصوص الدينية والمدنية. الا ان خط "الثلث" ، من بين الانواع الاخرى، تقدم بشكل ملحوظ ليكون على رأس قائمة متكونة من ستة أشكال من الخطوط، أُطلِق عليها "الأقلام الستة"، في إشارة الى أكثر الأشكال شيوعاً في ذلك الوقت، وهذه الخطوط هي الثُلث، النَسْخ، المُحَقَّق، الريحاني، الرِّقاع، والتوقيع. وبالرغم من ان خطوط الثلث والمحقق والريحاني كانت تستخدم في نسخ القرآن، إلا ان خط النسخ إكتسب شعبية فذّة وهيمن على حرفة كتابة المصاحف مؤثرا بشكل بليغ في صناع الكلمة وقرائها، الامر الذي استمر الى يومنا هذا حيث يشكل النسخ القاعدة الاساسية للحروف الطباعية والنماذج الالكترونية للكتابة العربية. أما عملية تطوير خطي الرقاع والتوقيع الذين يرتبطان بالثلث على نحو لصيق، فتُنسب لإبن الخازن المتوفى عام 1124.

في الفترة التي امتدت لخمسة قرون لاحقة، وفي ظل حكم سلالة العباسيين (750-1258)، أصبحت بغداد عاصمة الدولة الإسلامية، وأطلق عليها إسم "مدينة السلام" لِما كانت تتمتع به من إستقرار وازدهار وتطور هائل أهلّها لتُصْبِحَ مركزاً ثقافياً رئيساً في العالم، حيث كانت الفنون والعلوم تُنْعِمان بأكثر عصورهِما إنتاجاً وتألقاً. وفي هذه الحقبة المتمتعة بالانتعاش الاقتصادي والاستقرار الاجتماعي والمتوهجة بالنور الثقافي، كان لابد من ان يعاد تثويرُ الخط العربي ليكون حقلاً دراسياً دقيقا ومتخصصا يدرس في كتاتيب بغداد الشهيرة على ايدي عمالقة الخط الاوائل وطلابهم المتفوقين. لقد استوعب هذه المرحلة من تطور الخط وبجدارة عالية مهمات إدخال القواعد الهندسية والجمالية لتقييس الكتابة وإيجاد المعايير الفنية الكفيلة بضبط الخطوط لغويا وتشكيليا، والإرتقاء بنوعية الخط الى ما كان يُطلق عليه آنذاك "الخط المنسوب"، نسبة الى فترة الاقلاع عن الارتجال العشوائي والاجتهاد التلقائي والى ماكان يتطلبه هذا الفن من تناسبات هندسية محسوبة في اطار نظرية جمالية عربية اسلامية جديدة.

وفي هذا الصدد لابد من ذكر ان تلك الفترة الذهبية كانت قد شهدت نبوغ ثلاثة من الخطاطين العراقيين الذين يشير لهم مؤرخو الفن الاسلامي بـ "العمالقةً الثلاثة" الذين تميزوا تأريخيا بمهمات تطوير وتهذيب فن الخط العربي واستنباط قواعده وتقنين اصوله، والذين يُعْتَبَرون، في جميع المقاييس، الأعمدة الثلاثة التي بُنِيَ عليها تاريخ الخط العربي الإسلامي. اولئك المبدعون هُم: أبو علي محمد بن مقلة (توفى عام 940 م)، أبوالحسن علي بن هلال بن البواب (توفى عام 1024م) وياقوت المستعصمي (توفى 1298 م). وتتفق معظم المصادر العالمية، وبضمنها المصادر العربية والإسلامية على ان ابن مُقلة هو الذي إبتكر طريقة

التقييس التناسبي في الخط التي تعتمد على استخدام النقاط كوحدة قياس لضبط اطوال الامتدادات العمودية والافقية وعمق احواض الانحناءات في الحروف. وتتفق المصادر المختلفة على ان كل من ابن البواب والمستعصمي اضطلعا بطريقتهما الشخصية وبزمن مختلف على إكمال قواعد ابن مقلة وتعديلها وتهذيبها بالتقنيات التجديدية والممارسة. واستنادا لما جاء في كتاب درمان (1998)، فان ياقوت المستعصمي هو الذي يقف وراء فكرة قطع مقدمة قصبة الخط بزاوية بدلاً من قطعها على نحو مستقيم، وهو ابتكار حاسم وتجديد ملحوظ أضفى على الخط تميّزاً جماليا لافتاً، ومنحه انسيابية وعذوبة اضافية.

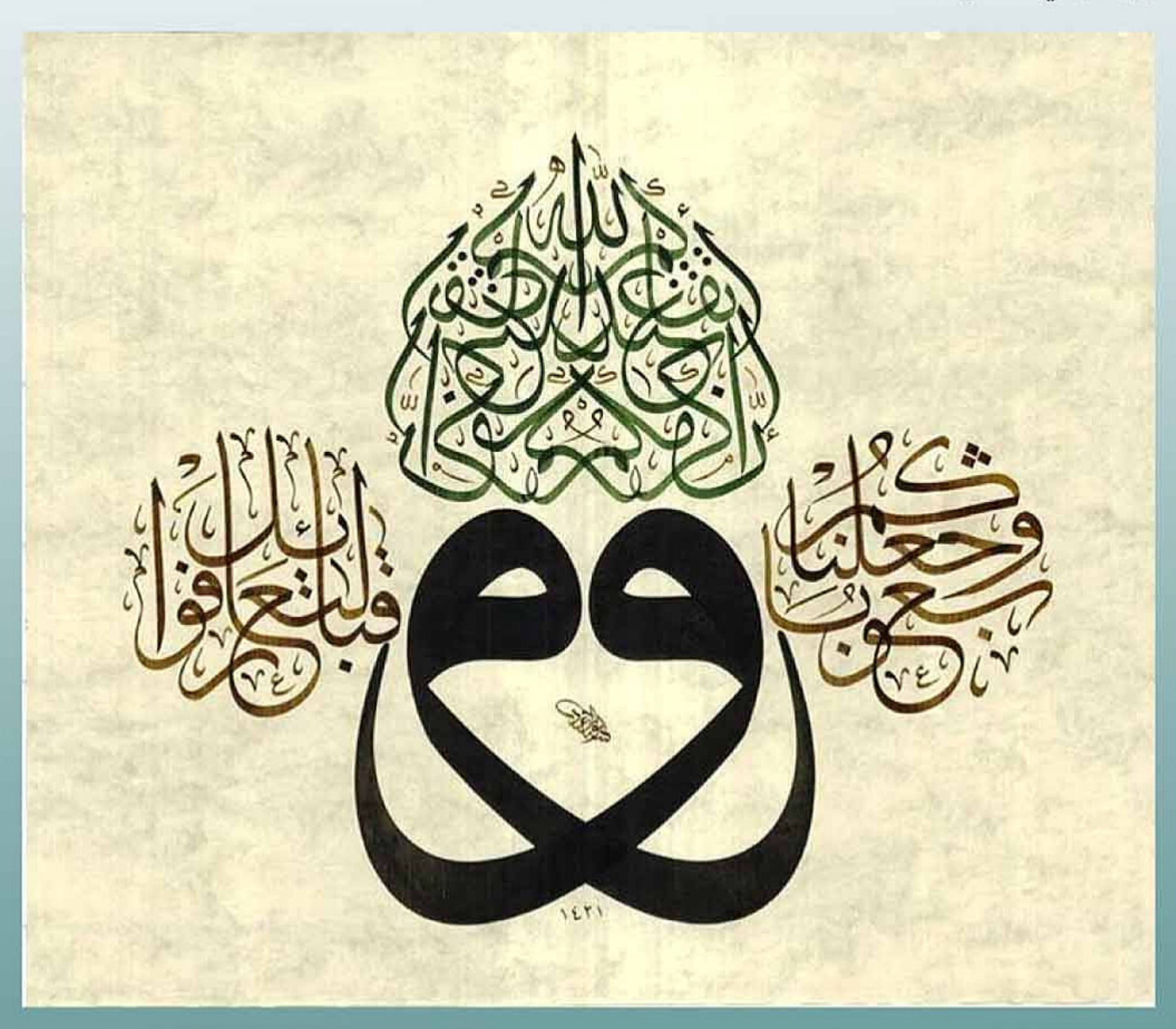
يؤكد صفدي (1992) بأن اللوحة المنمنمة الشهيرة التي تصور خطاطا منكبا على عمله في قمة واحدة من منائر بغداد عندما كانت المدينة تدكها حوافر خيول الجيش المغولي الغازي عام1258م ماهي الا تصويرا حقيقيا لياقوت المستعصمي الذي لم يأبه عنف المغول وتخريبهم فلم يستطع تأجيل تمرينه اليومي فوجد مكانه الامين في اعلى المنارة لاكمال تمرين المراس. ولم يكن ذلك في واقع الامر الا شهادة تأريخية و دليلا ملموسا على إنضباط المستعصمي المهني وإلتزامه بفنه واحترامه لما يتطلب هذا الفن من تكريس كامل للعقل والقلب والضمير.

لقد تحققت إنجازات عظيمة في الخط في اجزاء مهمة اخرى من العالم العربي والاسلامي لابد من ذكر اهمها. فإبان عهد المماليك في القاهرة (1250-1517) كان القائمون على السلطة ممن اهتم برعاية الاداب والفنون الإسلامية بدرجة عالية من الحماسة، الامر الذي ادى الى نبوغ خطاطين مصريين متميزين مثل محمد بن عبد الواحد، محمد المحسني، وإبراهيم بن الخبّاز الذين تركوا وراءهم روائع خالدة في الخط والزخرفة، وبخاصة في مجال زخرفة وتذهيب القرآن، ومن هنا فلابد من القول بأن إلتزام المماليك وحماسهم في رعاية الفنون اولا، وإنضباط العثمانيين ومتابعاتهم فيما بعد ثانيا كانا من الاسباب الجوهرية التي ادت الى خلق وترسيخ ثقافة خط متميزة وتراث صلد من القواعد التقليدية في الخط والزخرفة لا زالت حَيَّةً في القاهرة حتى اليوم.

أما في بلاد فارس، فقد تطورت ثلاثة أنواع مميزة من الخطوط وهي: خط "التعليق" بروعته المدهشة وإنسيابيته الشعرية، وهو المستمد من خط عربي كان معروفاً على نطاق ضيق يدعى (فيراموز). يرى صفدي (1992) ان خط التعليق يدين بكثير من تطوره الى الخطاط البارز تاجي سلماني الإصفهاني الذي ذاع صيته في بواكير القرن التاسع. كما يعتقد ان الخطاط الشهير الاخر عبد الحي الأسترباذي هو الذي شذب التعليق وهذبه وبسطه وجعله في متناول الجمهور العام. أما النوع الثاني من الخطوط التي نشأت وتطورت في بلاد فارس فهو خط "النستعليق" الذي هو عبارة عن توليفة متناسقة من خَطَّي النسخ والتعليق. وبالرغم من ان النستعليق ينسب في البداية الى مير علي سلطان التبريزي (توفى 1416)، فإن الخطاط الذي تولى مهمات صُقلِه وإتمامِه هو مير عماد الحسني (المتوفى عام 1625م). وكان هذا النوع من الخط سائداً ومنتشرا في عموم البلاد الفارسية الى الدرجة التي إستمر وترسخ فيها ليُصبحَ الخط الوطني في ايران حتى يومنا الحالي. واضافة الى النستعليق فإن خط "الشكستة" هو النوع الثاني من الخطوط التي تعتبر فارسية حصرا والتي لم تجد لها اي تطبيق او انتشار في بلاد العرب. والشكسته عبارة عن نوع محلي تطور بشكل رئيس على يد الخطاط درويش عبد المجيد الطالقاني. ولابد من ذكر عمليات التطوير ألاخرى للخطوط العربية التي جرت في مناطق الشرق الأخرى مثل خط "الحيراتي" في أفغانستان، و"البهاري" و "زلف العروس" في الهند، و"الصيني" في الصين.

لقد مر الخط بفترة ذهبية ثانية من تأريخ ازدهاره بعد الفترة الذهبية العباسية. وهذه هي الفترة العثمانية. فقد سطع نجم الخط وتصاعد مرة اخرى في سماء الدولة

الإسلامية في عهد العثمانيين، وعلى وجه الخصوص أثناء أكثر حقباتها إستقراراً (1500-1923). فعلى مدى أكثر من أربعة قرون، بلغ الخط ذروة إكتمالِه على يد خطاطين مُقتدرين افذاذ مثلوا طابورا طويلاً من أساتذة أسطنبول المتميزين الذين لم يتوقفوا عند حد تهذيب الخطوط المعروفة والإرتقاء بخصائصها نحو الذروة، بل إبتكروا أنواعاً متميزة جديدة مثل "الديواني" و"الجلي ديواني" و"الطُغراء" و"السياقات". يعتلي قمة هذا الطابور الإستثنائي من الخطاطين كل من شيخ حمد الله الاماسي (1429-1520)، الحافظ عثمان (1642-1698)، مصطفى راقم (1758-1826)، سامي أفندي (1838-1912)، شوقي أفندي (1829-1887) و محمد الياسري (توفى 1798). أما آخر ثلاثة عمالقة من الخطاطين الاتراك فكانوا مصطفى حليم (توفى 1964)، نجم الدين أوكياي (توفى 1976) وحامد أيتك الآمدي (توفى 1982). وبإعتبار هذه الكوكبة من عباقرة الفن الاسلامي وبفضل ألمعيتهم وتفانيهم لم يكن للخط الباهر الذي نعرفه اليوم أن يبلغ هذا القدر من الإنجاز. وفي الختام، يمكن القول انه ليس ثمة شك في ان جوهر القواعد التقليدية في الخط العربي الإسلامي تُنسب بشكل أساس الى مدرستين مؤثرتين الى حد بعيد: مدرسة بغداد القديمة (900-1300)، والمدرسة العثمانية اللاحقة (1500-1900). ولهذا، فمن نافل القول ان يُشار الى ان الخط العربي الإسلامي كان قد وُلِدَ وترعرع في بغداد ونضج وإزدهر في أسطنبول.



فن الزخرفة في الحضارة الإسلامية

د. راغب السرجاني

اتجه الفنان المسلم إلى عوالم جديدة بعيدة عن رسم الأشخاص، وبعيدة أيضًا عن محاكاة الطبيعة، وهنا ظهرت عبقريته وتجلَّى إبداعه، وعمل خياله، وحِسّه المرهف، وذوقه الأصيل، فكان من هذه العوالم عالم الزخرفة.

فإذا كانت صناعة الجمال هي وظيفة الفنِّ الإسلامي، فإن الزخرفة تُعَدُّ واحدة من الوسائل المهمَّة التي تصنع ذلك الجمال؛ فهي العمل الخالص الذي لا يُقْصَدُ به إلاَّ صُنْعَ الجمال، وهنا يلتقي شكلُ العمل الفني بمضمونه لِيُكَوِّنَا وَحدة متماسكة لِصُنْعِ الجمال ظاهرًا وباطنًا، الأمر الذي لا نكاد نجده في أي نوع آخر من الفنون[1].



خصائص الزخرفة الإسلامية

اتخذت الزخرفة الإسلامية خصائص مميِّزة كان لها عظيم الأَثَرِ في إبراز المظهر الحضاري لنهضة المسلمين، وازدهرت بدرجة عالية، سواءٌ من حيث تصميمها وإخراجها أو من حيث موضوعاتها وأساليبها، واستخدم التقنيون المسلمون خطوطًا زخرفية رائعةَ المظهر والتكوين، وجعلوا من المجموعات الزخرفيَّة نماذج انطلق فيها خيالهم إلى اللانهاية والتكرار والتجدُّد والتناوب والتشابك، وابتكروا المضلَّعَات النجمية وأشكال التوريق، وأشكال التوشح العربي الذي أطلق عليه الأوربيون (الأرابيسك Arabesque)، ولا يزال هذا النسق العربي في الزخرفة يحظى بالاهتمام في بلدان عديدة منذ ظهر لأوَّل مَرَّة في الزخرفة الفاطمية، وفي مسجد الأزهر، في منتصف القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)، وقد حذق أهل تقنية الزخارف المعمارية الإسلامية صنعةَ النحت المسطَّح والغائر على الخشب، أو الحجارة، أو الرخام، ومهروا في استخدام الموادِّ الملوَّنة، وإجادة النقوش[2].

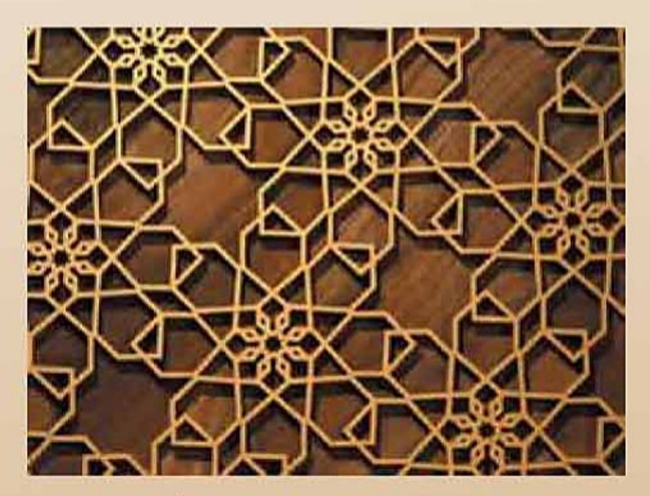
هذا، وتُعَدُّ العناصر النباتية، وكذا العناصر الهندسية مقوِّمَات أساسية في بناء هذا الفنِّ، تتعاون مع بعضها تارة، وتنفرد كل منهما على حِدَةٍ تارة أخرى، وعلى هذا فهناك نوعان من الزخرفة: الزخرفة النباتية، والزخرفة الهندسية[3].

الزخرفة النباتية

وتقوم الزخرفة النباتية أو (فنُّ التوريق) على زخارف مُشَكَّلَة من أوراق النبات المختلفة والزهور المنوَّعة، وقد أُبْرِزَتْ بأساليب متعدِّدَة من إفراد ومزاوجة وتقابُل وتعانق، وفي كثير من الأحيان تكون الوحدة في هذه الزخرفة مؤلَّفة من مجموعة من العناصر النباتية متداخلة ومتشابكة ومتناظرة، تتكرَّرُ بصورة منتظمة.

وبإعمال الفنان المسلم خيالَه استطاع أن يبتعد بفنِّه عن تقليد الطبيعة، فجاءت توريقاته عملاً هندسيًّا، أُمِيتَ فيه العنصرُ الحيُّ، وساد فيه مبدأ التجريد، وقد انتشر استعمال هذه الزخارف في تزيين الجدران والقباب، وفي التحف المختلفة (نحاسيَّة وزجاجية وخزفية)، وفي تزيين صفحات الكتب وتجليدها.

الزخرفة الهندسية



الزخرفة الهندسية وهي النوع الآخر للزخرفة الإسلامية؛ حيث برع المسلمون في استعمال الخطوط الهندسية، وصياغتها في أشكال فنية رائعة، فظهرت المضلَّعات المختلفة، والأشكال النجمية، والدوائر المتداخلة، وقد زَيَّنَتْ هذه الزخرفةُ المباني، كما وشحت التحف الخشبية والنحاسية، ودخلت في صناعة الأبواب وزخرفة السقوف؛ ممَّا يُعَدُّ دليلاً على عِلْمٍ مُتَقَدِّمٍ بالهندسة العملية.

وقد استطاع المسلمون استخراج أشكال هندسية متنوِّعة من الدائرة، منها المسدس والمثمن والمعشر، وبالتالي المثلث والمربع والمخمَّس، ومن تداخُل هذه الأشكال مع بعضها وملء بعض المساحات وترك بعضها فارغًا نحصل على ما لا حصر له من تلك الزخارف البديعة، التي تستوقف العين، لتنتقل بها رويدًا رويدًا من الجزء إلى الكل، ومن كُلٍّ جزئيٍّ إلى كُلٍّ أكبر.

وكان همُّ الفنان المسلم وشُغْلُه الشاغل، أن يبحث عن تكوين جديدٍ مُبْتَكَرٍ يتولَّدُ من اشتباكات قواطع الزوايا أو مزاوجة الأشكال الهندسية؛ لتحقيق مزيدٍ من الجمال الرصين، ومن أمثلة الأشكال الهندسية التي استعملها: الدوائر المتماسَّة والمتجاورة، والجدائل والخطوط المنكسرة والمتشابكة.

ومن أبرز أنواع الزخارف الهندسية التي امتازت بها الفنون الإسلامية: الأشكال النجمية متعدِّدَة الأضلاع، والتي تُشَكِّلُ ما يُسَمَّى (الأطباق النجمية)، وقد اسْتُخْدِمَ هذا الضرب من الزخارف في زخارف التُّحَفِ الخشبية والمعدنية، وفي الصفحات المُذَهَّبَة في المصاحف والكتب، وفي زخارف السقوف.

ولقد كان الناقد الفرنسي هنري فوسيون (H. Faucillon) دقيق التعبير عميق الملاحظة حينما قال: "ما أخال شيئًا يمكنه أن يجرِّد الحياة من ثوبها الظاهر، وينقلنا إلى مضمونها الدفين مثل التشكيلات الهندسية للزخارف الإسلامية؛ فليست هذه التشكيلات سوى ثمرة لتفكير قائم على الحساب الدقيق، قد يتحول إلى نوع من الرسوم البيانية لأفكار فلسفية ومعانٍ رُوحية. غير أنه ينبغي ألاَّ يفوتنا أنه خلال هذا الإطار التجريدي تنطلق حياةٌ متدفِّقة عَبْرَ الخطوط، فتؤلِّف بينها تكوينات تتكاثر وتتزايد، متفرِّقة مَرَّة ومجتمعة مَرَّات، وكأن هناك رُوحًا هائمة هي التي تمزج تلك التكوينات وتُبَاعِدُ بينها، ثم تُجَمِّعُهَا من جديد، فكلُّ تكوين منها يَصْلُح لأكثرَ من تأويل، يتوقَّفُ على ما يُصَوِّبُ عليه المَرْءُ نظرَه ويتأمَّلُه منها، وجميعها تُخْفِي وتكشف في آنٍ واحد عن سِرٍّ ما تَتَضَمَّنُه من إمكانات وطاقات بلا حدود"[4].

الزخرفة الإسلامية ومن أبرز العمليات الفنية في الزخرفة الإسلامية: الترصيع، التكفيت، التلبيس، التعشيق، التطعيم، التجصيص، القرنصة، التزويق، التصفيح، التوشيع. ومن أبرز الموادِّ المستخدمة فيها: الرخام، الجصُّ، الخشب، المعادن، الآجُرّ، الفسيفساء، القاشاني، الخزف.



وعن فنّ الزخرفة وبيان غايته وخصائصه يقول روجيه جارودي[5]: "إنَّ فنَّ الزخرفة العربي يتطلَّع إلى أن يكون إعرابًا نمطيًّا عن مفهوم زخرفي، يَجْمَعُ بآنٍ واحد بين التجريد والوزن، وإن معنى الطبيعة الموسيقي، ومعنى الهندسة العقلي، يُؤَلِّفان دومًا العناصر المقوّمَة في هذا الفنّ"[6].

[1] صالح أحمد الشامي: الفن الإسلامي التزام وإبداع ص169.

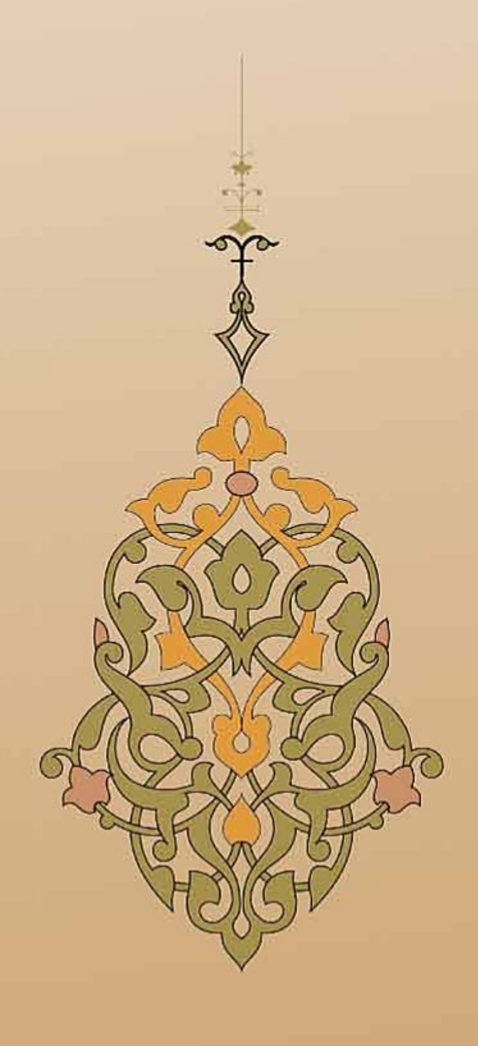
[2] أحمد فؤاد باشا: التراث العلمي الإسلامي ص44.

[3] انظر: المصدر السابق ص170-173.

[4] ثروت عكاشة: القيم الجمالية في العمارة الإسلامية ص39.

[5] رجاء جارودي: (1331هـ-.../ 1913م-...) فيلسوف فرنسي معاصر تخصص في بحوث الحضارة والتاريخ والأدب وعلوم الإنسان. باحث مرموق ويحظى بمكانة رفيعة، تنقل بين العديد من التوجهات ثم أعلن إسلامه، واشتبك مع السياسة الصهيونية من خلال كتاباته المتعددة.

[6] روجيه جارودي: في سبيل حوار الحضارات ص174





تعريف كتاب

قراءة في كتاب الخط المغربي المبسوط والمجوهر

د.عبد الرحمان صادوق

لقد أبدع الخطاط والناقد محمد البندوري كتاب الخط المغربي المبسوط والمجوهر – قواعد وأشكال- ضمن سلسلة أبحاثه في الخط المغربي. ويعتبر هذا الكتاب هو أول كتاب في المملكة المغربية الذي يعنى تفصيليا بقواعد الخط المغربي المبسوط والمجوهر، وقد أدرك محمد البندوري أهمية الخط المغربي فراح يقلب في كوامن هذا الخط ومخزوناته وقواعده وأشكاله. وقد افتتح الكتاب بأهمية اللغة العربية التي نالت شرفا وقدسية باحتوائها لأجل كلام في الكون وهو كلام الله، وأردف بأن الخط المغربي قد نال أيضا هذه المنزلة الفضلى والشرف العظيم، إذ به كتبت آيات قرآنية ودونت به أحاديث نبوية ونسخت به أمهات الكتب الأدبية والنقدية، ولولاه لضاع الكثير من العلم في المغرب والأندلس.

ثم انتقل الى صناعة الخط الحسن بما تتطلبه هذه العملية من إلمام بالقواعد والأصول التي تنبني عليها أشكال وصور الحروف، وأجهش بنقداته الصريحة أن الخطوط المشرقية قد نالت حظها الأوفر من الضبط والتقييد ببسط قواعد سار عليها الكُتاب عبر الأزمنة التاريخية الماضية، منذ عهد ابن مقلة ومرورا بابن البواب وياقوت المستعصمي ووصولا إلى خطاطي العهد الحديث. بأبعاد ومساحات وفق مقاييس هندسية تتخذ من الخط قاعدة فنية لها أسسها وضوابطها وقوانينها ولها مقوماتها الجمالية، بينما عانى الخط المغربي من غياب التقعيد وقد أعزى محمد البندوري السبب الى عدم توفر الوعي النقدي لكي تتم عملية التقييد والضبط، خصوصا وأن الخط المغربي يتفرع إلى أنواع متعددة وأشكال مختلفة، له جماليات غير متناهية، تزكيها كل المجالات التي احتضنته عبر الحقب التاريخية من قماش ونحاس

وخشب وزجاج وعمارة ومخطوطات وكتب ولوحات فنية، وذلك لتناسبه مع مختلف الأشكال، ولمطاوعة حروفه لكل المجالات الحِرفية والفنية وغيرها. وللإشارة فإن الخط المغربي يمتلك دلالات كثيرة منها ما يرتبط بالثقافة الحروفية المغربية، ومنها ما يتعلق بالطابع الديني والروحي والوجداني، ومنها ما يتصل بالبعد الحسابي فضلا عن القيمة الفنية والجمالية والتعبيرية. ولم يفت محمد البندوري التحدث عن الدور الطلائعي للخط المغربي في المنظومة التربوية المغربية من خلال مجموعة من مواد التدريس وقد أثنى محمد البندوري على هذه الخطوة التربوية.

وقال محمد البندوري بأن هذه المبادرة التي تخص التقعيد للخط المغربي من طرفه قد قام بها لإعطاء هذا الخط كل ما يستحقه من العناية، خصوصا وأنه يتسم بصور وأشكال جمالية مخالفة تماما لما عليه الحروف المشرقية، كما أن جمالياته اخترقت كل المجالات وغيرت بلاغة المكتوب، وصنعت دلالات جديدة سواء في النصوص الشعرية أو النثرية، ثم إن غنى الخط المغربي يضرب بجذوره في أعماق الحضارة المغربية، وإن المجال الثقافي المغربي قد أفرز ثلة من الخطاطين المجيدين للخط المغربي، وبعض الهواة الذين كانت لهم إسهامات في عملية تجويد الخط المغربي بمختلف فروعه – على حد تعبيره-.

وفي سياق نقدي وموضوعي يرى محمد البندوري بأن التفاعل مع الخط المغربي قياسا بجمالياته هو تفاعل مع موروث حضاري مغربي بابعاد جمالية وفنية وثقافية. وإن مكانة هذا الخط السامية تتمثل فيما تستوجبه المرحلة من ضرورة الاعتناء به والاهتمام به في نطاق يتناسب مع مقوماته التاريخية والحضارية والثقافية، لتفتح الطريق إلى المزيد من المعرفة بمكنوناته، وأيضا إلى المزيد من التعمق في الأبحاث العلمية المرتبطة به. وفي سياق آخر تطرق محمد البندوري الى تسامي الفنان المغربي عبر العصور بروحه وبسليقته وأساليبه حتى أضحى هذا الخط خاصية مغربية أخذته العديد من الجهات في متاحفها الوطنية ووظفه آخرون في المجال الجمالي والتزييني فسما بذلك إلى درجة التعبير عن الشخصية والثقافة المغربيتين. وبالإضافة إلى الدور الجمالي للخط المغربي الذي أبهر كل الباحثين والمتتبعين في العالم، فإنه استخدم لغايات وأغراض متنوعة انسجاما مع تنوعه وتعدده، فمنه ما استخدم لكتابة الآيات القرآنية الكريمة و منه ما استعمل في نسخ الكتب وهناك الذي استعمل في كتابات العقود والمواثيق، ومن هذه الخطوط المغربية ذكر المؤلف:

1- الخط المغربي المبسوط الذي اتخذ صبغة القدسية لأنه يمارس دورا قدسيا من خلال تخصيصه لكتابة المصاحف، وذلك لوضوحه وجمالياته التي تتخذ من انحناءات حروفه واسترسالاتها وتدويراتها قاعدة تجعل المتلقي يدخل في صمت ومهابة، وتسافر به إلى عالم التأمل في كلام الخالق انطلاقا من رمزيتها الدالة على العديد من الخبايا والأسرار التي لا يحيط بها إلا خاصة العلم والمعرفة الحقة.

2- الخط المغربي المجوهر، وهو خط دقيق وسلس يستعمل في الكتابات السريعة والمستنسخات وتدون به الكتب، وتكتب به المراسلات والوثائق السياسية والظهائر السلطانية. ومقاييس حروفه أقل حجما من المبسوط وبعضها مطموس وهي العين والغين إذا وقعتا في وسط الكلمة، والفاء والقاف والواو والميم. وهي سمة تميز هذا الخط وتزيده رونقا وعذوبة.

3- الخط المغربي المسند (الزمامي) أو كما يسميه بعضهم (خط العدول أو خط الطلبة بتسكين اللام) وهو خط يتميز بالسلاسة والسرعة ، ويستعمل في كتابات عقود البيوع والشراء والمواثيق والعهود وكل ما يتصل بالوثائق العدلية وفي كل أنواع المعاملات اليومية والتقاييد الشخصية نظرا لسرعته، سطوره متقاربة فيما بينها، وتتسم حروفه بصغر حجمها وبكثرة الإمالات وبالتشابك والاختزالات حتى تصل إلى حد الطلسمية أحيانا، مما يصعب قراءته على عامة الناس ولا يستطيع قراءته إلا خاصتهم.

4- خط الثلث المغربي تتميز حروفه بالانسيابية وبالليونة والتناسق ويوصف بالجمال لرونقه وشكله العذب، ويستعمل في كتابات عناوين الكتب وبعض المراسلات، وأيضا في المعمار المغربي كعنصر جمالي يهدف إلى تزيين جدران المساجد والقصور وكذلك في لوحات التحبيس وشواهد بعض القبور.

5- الخط الكوفي المغربي وهو خط سميك وحاد الزوايا وهو مشتق من الخط الكوفي المشرقي، استعمل في كتابة المصاحف والمراسلات الخاصة.

ويرى الكاتب أن نظرة ثاقبة لحروفية الخط المغربي سواء في سياقها الجمالي المتعدد أو التعبيري والدلالي وفي تنوعه الإبداعي عامة إنما هو كيان حضاري ثقافي تناغم مع الخصوصية المغربية في كل المجالات. إلا أن هذا لا ينفي كونه جزءا من الكيان الحضاري العربي والإسلامي، باعتبار أن كل قطر عربي وإسلامي قد تخصص في خط معين يتلاءم وخصوصياته التي تلائم عوائده وطبائعه وقيمه الفنية وأساليبه في الكتابة. فكما ظهر الخط الكوفي في الجزيرة العربية والثلث والفارسي في إيران والديواني والرقعة في تركيا والقيرواني في تونس والأندلسي في الأندلس إلى غير ذلك من المناطق التي اختلف فيها الخط الواحد بين شرقها وغربها تبعا لتلك الخصوصيات. وعلى سبيل الذكر لا الحصر فالخط الكوفي قد تفرع الى أشكال وأنواع وأنماط وتشكيلات وأساليب .. حسب اختلاف المناطق وحسب الظروف الاقتصادية والسياسية والثقافية التي عاشها العالم الإسلامي وحسب تطور عجلة الزمن. كما أن الخط الأندلسي في شرق الأندلس يختلف عن غربها..

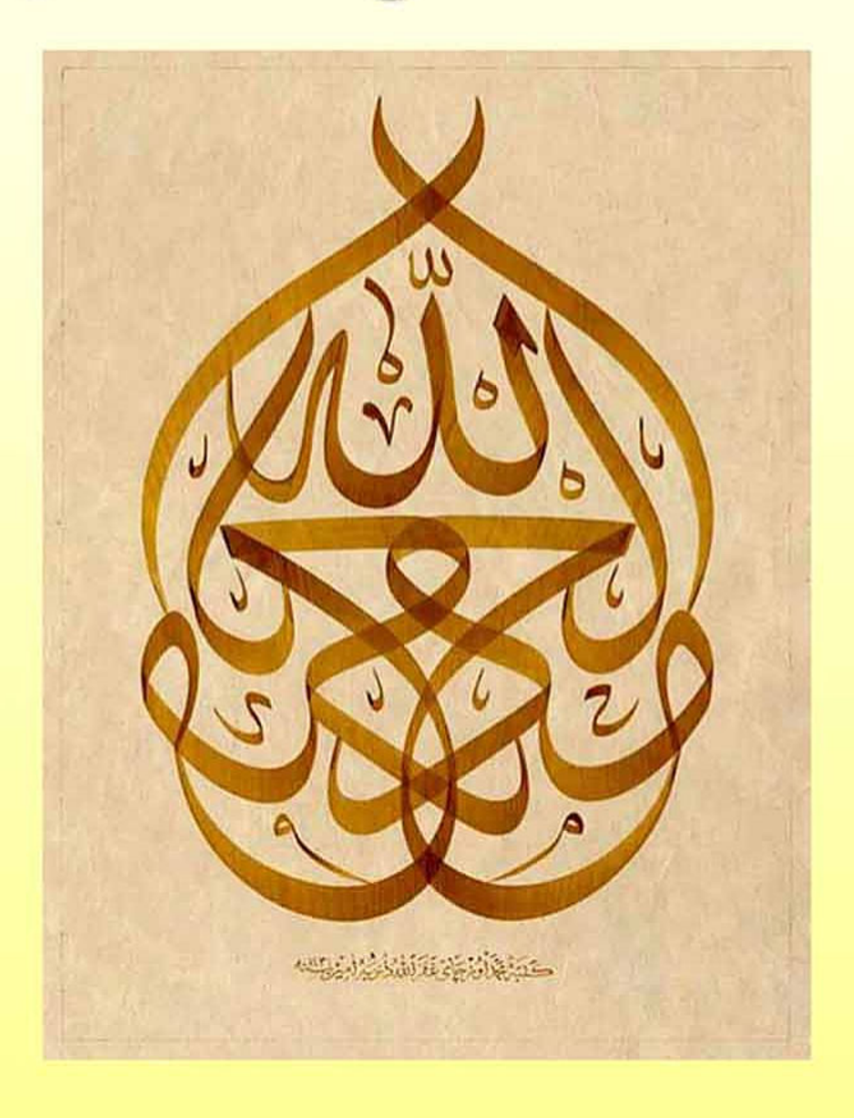
وبالتمعن في الخط المغربي والنظر إلى مكنوناته بعين فاحصة، فإنه يختزن قاعدة ثقافية وفنية واجتماعية وأخلاقية لها تأثير واسع على كل المناحي، وهو وعاء للعديد من الموروثات والتقاليد، ووعاء أيضا لما سكبه ويسكبه المفكر والأديب والناقد والعالم والعارف والفنان والخطاط ... من مشاعر وأحاسيس وهواجس وتقلبات نفسية من خلال بسط العملية الإبداعية عبر هذا الخط الذي تتسم أشكاله وصوره بخصائص وجدانية وروحية وجمالية وتشع حروفه بأنوار العلم والمعرفة مما يضفي عليها أنواعا من التألق تكشف عنه الحضارة المغربية العريقة...

وإن التفاف الخط المغربي بالتراث المغربي يكسبه أهمية تاريخية وقد لازم الإنسان المغربي بأعراقه وعاداته وتقاليده وأيضا بإبداعاته وجمالياته وفنيته وكذلك بقيمته الحضارية، حتى أضحى مجد الحرف تعبيرا عن العبقرية المغربية الفذة التي سعت من خلال تطلعاتها إلى العزف على أوتار الجمال والتجويد والتطور اللامحدود، في إطار عوالم هذا الخط اللامتناهية سواء على مستوى العمق الدلالي والبلاغي الذي رافق تطور الخط المغربي وانسجامه مع كل المجالات الأدبية والنقدية، أو على مستوى المضامين الروحية المرتبطة بالقرآن الكريم والقيم الإسلامية الراقية، أو على مستوى الغوص في أطياف الألوان الزاهية التي حلي بها الخط المغربي على مر العصور. فقد استوعب كل التقنيات المغربية الخاصة وانسجم مع خصوصيات الذات المغربية وتفاعل مع كل البنيات والتصاميم وكل التشكيلات الحروفية ومع كل الأنماط الزخرفية المغربية وتنوعها وتفريعاتها وباختلاف عناصرها.ومع الأساليب الجمالية من تذهيب وتعتيق وتحوير وتحديق وتشكيل وتوليف.. وتعد هذه خاصية يتمتع بها هذا الخط، وهي ناتجة أساسا عن سلاسته ومطاوعته لكل الإبداعات التي لها ارتباط وعلاقة بالحرف.

بعد هذا التنظير وبالتفحص بين دفتي كتاب الخط المغربي المبسوط والمجوهر انتقل محمد البندوري الى مجال التطبيق وبسط القواعد وبدأ بالقلم وقطعات القلم المختلفة، ثم تدرج الى كيفية رسم كل حرف على حدة وصوره المختلفة في حالة الافراد والاتصال. وختم الكتاب بلوحات من الخط المغربي بكل أنواعه.

اشارات في الخط العربي





محمد مظلوم / خطاط وباحث

لا يمكن ان يزيد الخطاط في الحرف ولا ان ينقص الا بما تقتضيه الحاجة فيعطيه حجمه ومساحته ليخرج في النهاية الشكل والنسق المطلوب حسب الحاسة الجمالية التي يتمتع بها الخطاط وهي ايقاع انسيابي بين ذات المبدع . وتمظهرات بصمات يد على صفحة البياض . وان الكتابة الجميلة تكون شبيهة بالشطح الصوفي ، وشطحات الخط متعلقة بشطحات الوجدان الداخلي للخطاط . ونشير هنا الى لوحة الخطاط محمد اوزجاي وهي لوحة متميزة بخط الثلث وذلك التركيب المتعاكس والمتراكب واللغز حيث يصعب على المتلقي العادي قراءة اللوحة بسهولة ... ولكنها لوحة رائعة اندمج فيها طرفي التعاكس عند حرف الحاء ليشكل اللغز كأنه تأكيد من الخطاط بأنه مهما ضاقت الامور او تيسرت فأن (الحمد لله) في كل الاحوال في يسرها وعسرها .. نلاحظ ان الخطاط قد حافظ على لفظ الجلالة في اعلى اللوحة ؛ لان الكبرياء والعظمة لله في عليائه وامتدت ألفات كلمة (الحمد) كأنها اكف مرفوعة حمدا لله .. ولقد توزعت التشكيلات بشكل مريح للعين حول اللوحة مع المحافظة على ضرورة التعاكس . لوحة متميزة في بنائها ومعناها .